

Nibelungensage
und
Nibelungenlied

Die Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos

dargestellt von

Andreas Heusler



1921

Druck und Verlag von Fr. Wilh. Ruhfus, Dortmund

Meinem Schwager und Freunde
dem Architekten
Emanuel La Roche

zugeeignet

Die Vorgeschichte des Nibelungenlieds.

1. In den ersten Jahren des dreizehnten Jahrhunderts entstand in Oesterreich, an der Donau, eine erzählende Dichtung von einigen 2300 Strophen. Sie hieß 'der Nibelunge Not', nach einem jüngern Texte 'der Nibelunge Lied'. Der treffendere Name begegnet erst bei einem späten Abschreiber: 'das Buch von Kriemhilden'.

Der namenlose Verfasser war ein Spielmann, aber einer von der höhern Art, schreibekundig und wohl bewandert in weltlicher und geistlicher Dichtung, in Epen und Minnesang. Sein eigenes Buch war bestimmt für vornehme Hörer: den bischöflichen Hof in Passau, den herzoglichen Hof in Wien. Das waren Gesellschaftskreise, die seit bald zwanzig Jahren, zumal im westlicheren Deutschland, der modischen Ritterdichtung lauschten, den aus französischen Büchern übertragenen Romanen von Eneas, von Tristan, von den Artusrittern.

Aber von diesen Ritterromanen unterschied sich das Werk unsres Spielmanns in mancher Beziehung. Namentlich durch die Herkunft seines Stoffes. Der Stoff stammte nicht aus Frankreich, sondern aus heimischen, deutschen Quellen, teils mündlichen, teils schriftlichen. Es war deutsche Heldensage, die seit rund siebenhundert Jahren deutsche Dichter ausgebildet hatten. Darum nennt man das Nibelungenlied ein 'Volksepos', das kann nur meinen:

eine Dichtung mit heimischem, nationalem Inhalt. Es ist ein 'Heldenepos', d. h. eine Geschichte aus heroischer Vorzeit.

Als Heldenepos stellt sich das Nibelungenlied in eine Reihe mit berühmten Werken andrer Völker: den homerischen Dichtungen, dem englischen Beowulf des achten Jahrhunderts, dem französischen Roland des beginnenden zwölften, um nur diese zu nennen.

Bei keinem dieser Werke ist uns die Vorgeschichte des großen Epos annähernd so bekannt wie beim Nibelungenlied. Die andern treten für unsre Augen blank und fertig aus dem Dunkel hervor. Beim Nibelungenlied können wir gar vieles aussagen und erschließen über den zurückgelegten Weg: wie der Stoff vor Alters beschaffen war, und welche Form er hatte; wie spätere Dichter daran neuerten; was unser österreichischer Spielmann schon vorfand, und was er, als letzter Meister des Baues, hinzugetan hat.

Woher kommt uns diese Kunde? In der Hauptsache aus norwegisch-isländischer Dichtung in Versen und Prosa; Werken, die sich durch das neunte bis dreizehnte Jahrhundert hinziehen. Sie sind abgezweigt von dem Stamm der deutschen Sagendichtung; sie zeigen uns den Nibelungenstoff auf früheren Stufen.

2. Der Inhalt des Nibelungenlieds erscheint als eine Einheit. Die Fabel ist: der Verrat an Sigfrid und die Rache. Kriemhild, die liebende Gattin des Helden und dann seine Rächerin, sehen wir im ersten und im letzten Auftritt vor uns; sie trägt die Einheit des Denkmals.

Aber diese Einheit hat erst unser Nibelungendichter, der Spielmann nach 1200, hingestellt. Bis dahin waren es zwei getrennte Gedichtinhalte. Noch in unserm Epos

gibt sich die Grenze zu erkennen. Mit den Worten von Strophe 1143: 'Das war zu den Zeiten, als Frau Helche gestorben war und König Etzel um eine andre Herrin warb' hebt sich der Vorhang über einer neuen, bisher fernen Gegend. Der vorangehende erste Teil hat von Sigfrid erzählt, wie er seinem Schwager Gunther trügerisch Brünhilden gewinnt und auf ihre Klage ermordet wird; der Teil schließt mit des Helden Beisetzung und der langen Trauer der Witwe. Der andre Teil erzählt von der Witwe, Kriemhild, wie sie die zweite Ehe eingeht und am Hünenhof den Mord ihres ersten Mannes rächt; er endet mit der Tötung der Heldin.

Dies waren von Haus aus zwei selbständige Heldensagen. Wir nennen die erste die Brünhildsage, die zweite die Burgundensage oder den Burgundenuntergang.

Entstanden waren beide bei den Franken und zeitlich wohl nicht sehr weit auseinander. Also die Wiege war eine. Dann aber haben sie ungleiche Schicksale gehabt, und in ungleicher Gestalt sind sie in die Werkstatt des donauländischen Epikers eingemündet. *Die Vorgeschichte unsres Nibelungenlieds verläuft in zwei Strängen.*

Die älteste Gestalt der Brünhildsage.

3. Die schöpferische Blütezeit der stabreimenden Heldendichtung bei den verschiedenen Germanenstämmen war das 5. und 6. Jahrhundert. Damals schufen fränkische Dichter die tragische Sage von Brünhild und von Sigfrids Tod.

Diese alt-fränkische Dichtung ist uns nicht unmittelbar erhalten. Sie bürgerte sich später in Norwegen ein und gelangte weiter nach dem norwegischen Tochterlande Island. Hier war sie ein Lieblingsgegenstand

der Dichter. Das Liederbuch, das ein Isländer nach 1230 zusammenschrieb, die berühmte Lieder-Edda, nahm eine ganze Reihe Gedichte auf, deren Stoff aus dieser Brünhildsage geflossen war. Die jüngeren davon zeigen viel isländische Neudichtung; das altertümlichste, das 'Alte Sigurdlied' (Sigurd steht für Sigfrid), hat all seine Gestalten und fast all seine Auftritte aus der fränkischen Urdichtung ererbt. Diesen Schluß erlaubt die Vergleichung mit den jüngeren, in Deutschland überlieferten Sagenformen.

Hier in der Edda haben wir also einen Ersatz für die Dichtung der fränkischen Merowingerzeit; aus den norwegisch-isländischen Sigurdliedern können wir, behutsam abwägend, die älteste Gestalt der fränkischen Brünhildsage erschließen.

Es zeigt sich, daß es kein einheitliches Sagenbild war. Sigfrids Ermordung geschah das einemal auf der Jagd im Walde, das andremal im Bett an der Seite der Gattin: 'Waldtod' und 'Bettod'. Damit hingen andre Unterschiede zusammen; auch die Rollen der Gegner waren ungleich gestaltet. Hagen war das einemal der Gefolgsmann, das andremal der vom Alben erzeugte Halbbruder Gunthers.

Wir werden also nicht zurückgeführt auf ein einzelnes Lied als Ausgangspunkt der nordischen und der deutschen Brünhildsage. Es muß schon in der fränkischen Heimat mehrere Lieder gegeben haben — wohlgemerkt, mit gleichem Grundriß im großen, gleichen Anfang und Schluß, aber mit wechselnder Füllung dieses Rahmens. Diese Lieder haben verschiedentlich aufeinander eingewirkt, und wir dringen nur zu Mischformen zurück (vgl. § 91). Die Urstufe von Nibelungenlied Teil I dürfen wir nicht in allem aus dem Alten Sigurdlied der Edda ablesen.

Als Inhalt dieser Urstufe können wir folgendes erschließen. Die Personennamen setzen wir in ihrer mittelhochdeutschen Lautform; die Abweichungen von den bekannten Namen des Nibelungenlieds erklären wir später.

4. Zu Worms am Rhein herrschten die burgundischen Fürsten, Söhne des Gibiche (daher Gibichunge benannt): Gunther, Giselher und Gotmar. Ihre Schwester war die schöne Grîmhild, ihr Waffenmeister der grimme Hagene.

Eines Tages ritt in ihren Hof ein fremder Held von überragender Gestalt, in herrlicher Rüstung, auf mächtigem Rosse. Das war Sigfrid, Sohn König Sigmunds vom Niederrhein. Als elternloser Knabe war er in der Wildnis, bei einem elbischen Schmiede, aufgewachsen, hatte den furchtbaren Drachen erlegt und war von dessen geschmolzener Hornhaut hörnen geworden, unverwundbar bis auf eine Stelle zwischen den Schultern. Er hatte die um das Vatererbe streitenden Albenfürsten, die Nibelunge, erschlagen und ihren Goldschatz, den Nibelungehort, erbeutet; den führte er hinter sich auf seinem Rosse.

Die Gibichunge nahmen den berühmten Recken in Ehren auf. Er zechte mit ihnen und zog mit ihnen auf Kriegstaten. Sie mischten ihr Blut mit ihm, nahmen ihn zum Schwurbruder an und zum Mitherrscher, sie gaben ihm ihre Schwester Grimhild zum Weibe. So genossen sie das Leben, und Sigfrid war Stütze und Glanz des Gibichungenhofs.

Einst kam die Kunde von Brünhild, der Heldenjungfrau: die hauste auf einer Insel fern im Norden; um ihre goldstrahlende Burg hatte sie einen zauberischen Flammenwall, und einen Eid hatte sie geschworen, nur

dessen Weib zu werden, der durch die Waberlohe zu ihr dringe. Gunther gelüstete es, um sie zu werben, und Sigfrid, der aller Wege kundig war, sagte ihm seine Führung und Hilfe zu.

Sie fuhren ihrer viere den Rhein hinab und in das Meer hinaus. Als sie vor Brünhildens feuerumloderter Burg standen, spornte Gunther sein Roß gegen die Flammen; aber es wich zurück. Da gab ihm Sigfrid seinen eigenen Hengst, aber auch den brachte Gunther nicht vom Fleck. Nun tauschte Sigfrid mit ihm die Gestalt, bestieg sein Roß und sprengte gegen die Lohe: die Erde bebte, die Flammen rasten zum Himmel hinauf und senkten sich und loschen vor ihrem Besieger.

Sigfrid trat bei Brünhild ein, nannte sich Gunther, Gibiches Sohn, und begehrte sie zum Weibe. Sie zauderte, denn sie hatte erwartet, nur Sigfrid, der Drachentöter, könne die Freierprobe bestehn. Sie sprach: 'Wirb nicht um mich, außer wenn du der Erste von allen bist. Oft hab ich das Schwert geführt, und noch steht mir der Sinn nach Krieg.' Er mahnte sie an ihren Eid, und sie fügte sich und begrüßte ihn als ihren Gatten.

Drei Nächte teilte Sigfrid in Gunthers Gestalt ihr Lager: sein blankes Schwert hatte er zwischen sie beide gelegt. So sei es ihm verhängt, sagte er, seine Brautnächte zu begehn.

Am dritten Morgen zog er ihr einen Ring von der Hand, dann kehrte er zu den Gefährten zurück und tauschte wieder mit Gunther die Gestalt. Mit Brünhild fuhren sie nach Worms und tranken dort Gunthers Brautlauf. Den Ring aber gab Sigfrid seinem Weibe und erzählte ihr das Geschehene.

Sie lebten in Frieden Jahr und Tag. Einst, als Brünhild und Grimhild im Rheine badeten, da trat

Brünhild weiter in die Strömung hinauf, denn sie sei die Vornehmere, ihr Mann sei der größere Held, er habe das Feuer durchritten; aber Sigfrid ging mit dem Wild des Waldes und war der Knecht des Schmiedes. Grimhild höhnte ihre Verblendung: 'Mein Mann hat den Drachen besiegt und den Albenhort erobert — und er hat das Feuer durchritten und dir diesen Ring genommen: wie kannst du den schmähen, dessen Kebse du geworden bist?'

Da erbleichte Brünhild, ging heim und sprach an dem Abend kein Wort. Als Gunther unter vier Augen sie fragte, antwortete sie: 'Ich will nicht länger leben, denn Sigfrid hat mich betrogen und dich, als du ihn mein Lager teilen ließest. Ich will nicht zwei Männer haben in einer Halle: Sigfrid muß sterben oder du oder ich.' Gunther erschrak; er glaubte der Anklage, doch lieber hätte er darüber geschwiegen. Sie erwiderte: 'Grimhild weiß alles und schmäht mich. Willst du mich nicht verlieren, dann mußt du den Mann wegräumen, der als Recke ohne Reich an euern Hof kam und euch jetzt in Schatten stellt. Mit ihm muß sein Söhnchen aus der Welt.'

Gunther suchte seine Brüder auf: Sigfrid habe seine Brudereide gebrochen und sein Leben verwirkt. Giselher riet ab: 'Laß dich nicht von einem Weibe aufhetzen! Brünhild beneidet unsre Schwester. Solange wir Sigfrid haben, weiß ich Keine uns gleich!' Da griff Hagen ein: ob der König Bastarde aufziehen wolle? Sei Sigfrid tot mitsamt seinem Sohne, dann hätten sie keinen Meister mehr über sich, und sie seien dann die Herren des Nibelungenhorts.

Da willigten die Brüder ein. Hagen versprach, die Tat auf sich zu nehmen; er hatte keine Eide geschworen, und er wußte um Sigfrids verwundbare Stelle am Rücken.



Er und Gunther rüsteten eine Jagd. Alle fünf jagten hinter einem mächtigen Eber her, und Sigfrid war es, der ihn einholte und schlug. Dann dürstete sie, sie kamen zu einem Bach, und Sigfrid warf sich flach hin, zu trinken. Da stieß ihm Hagen den Speer zwischen den Schulterblättern durch das Herz. Sigfrid verwünschte sterbend die feigen Verräter, er beklagte sein Weib und sein wehrloses Kind. Die Mörder frohlockten: einen Morgen lang hatten sie einen Eber verfolgt; jetzt hatten sie ein stärkeres Wild zur Strecke gebracht!

Sie luden den Leichnam auf und kamen nach Tage heim. Sie erbrachen Kriemhildens Kammer und warfen den Toten zu der Schlafenden ins Bett. Als sie in seinem Blut erwachte, stieß sie einen Schrei aus so gell, daß die Krüge auf dem Bort klirrten und die Gänse im Hof kreischten. Brünhild im Saale hörte den Schrei; da lachte sie laut auf, zum letzten Male, daß das ganze Haus erhallte: ‘Wohl euch! nun bestreitet euch niemand mehr die Herrschaft!’ Grimhild aber erkannte, daß Helm und Schild unzerschroten waren und daß es feiger Mord war; da rief sie Unglück herab auf die Mörder. Die Fürsten aber zechten siegesfroh in die tiefe Nacht.

Früh am Morgen rief Brünhild die Hausgenossen vor ihr Bett, und weinend eröffnete sie ihnen: Sigfrid hatte dem Schwurbruder die Treue heiliggehalten, sein blankes Schwert teilte das Lager: Gunther hat *seine* Brudereide vergessen. ‘Sei es euch lieb oder leid, mein Leben ist aus! Mit Trug habt ihr mich gewonnen: aus Schlimmem wuchs Schlimmes.’ Und eh es jemand hindern konnte, stieß sie sich ihr Schwert in die Seite.

5. So ungefähr verlief die Brünhildsage sechs bis sieben Jahrhunderte vor unserm Nibelungenlied.





Ueber ihre Entstehung können wir wenig sagen. Daß einiges aus der geschichtlichen Wirklichkeit geholt war, ist wohl möglich; aber die uns bekannte Merowingergeschichte bietet keine überzeugenden Modelle. Geschichtliche Namen tragen die burgundischen Könige, aber diese Namen hatte, wie wir sehen werden, die Dichtung vom Burgundenuntergang, nicht unmittelbar die Historie geliefert.

Die Sage enthält nicht wenig Ueberwirkliches: die Waberlohe als Mittel der Freierprobe, den Gestaltentausch, das dreinächtige Beilager mit dem trennenden Schwerte, Sigfrids Unverwundbarkeit, überhaupt seine unbesiegliche Heldenart vor dem Hintergrund seines abenteuerlichen Vorlebens. Brünhild ihrerseits ist eine irdische 'Schildmaid', kein halbgöttliches Weib, keine Walküre, aber außer dem Flammenwall verleiht ihr das Thronen in unbestimmter Fremde, ohne Sippe, einen ahnungsvollen Schimmer. Sigfrid und Brünhild, die beiden Hauptgestalten, ragen wie Wesen aus einer Phantasiewelt in die Gesellschaft der Wormser Könige herein.

So zählt unsre Sage nicht zu den lebenstreuen Abbildern der Kriegerwelt, wie etwa die von Hildebrands Kampf mit seinem Sohne. Aber ebensowenig gehört sie zu den heroischen Abenteuern, die wie gesteigerte Märchen wirken (man denke an die Drachensagen und ähnliches). Der Gehalt der Brünhildsage ist ein Seelenkampf, rein menschlich aus den Anschauungen jener Kreise ersonnen.

6. Die Trägerin dieses innern Kampfes ist Brünhild. Ihr, dem Weibe von hohem Fürstenstolz, ist bei der Freierprobe der falsche Gatte zugeschoben worden. Der Würdige, der der Probe gewachsen war, hat selbst

den Trug ausgeführt; ihr bleibt er vorenthalten: eine Andre freut sich seines Besitzes. Scham ob des unwissentlich gebrochenen Eides, Unlust an ihrer Ehe, Neid auf die Schwägerin und Haß gegen den sieg-reichen Betrüger: aus diesen Gefühlen schreitet sie zur Rache.

Sie selbst führt nicht mehr die Waffe, so wenig wie die Königinnen der Merowinger. Wie diese, muß sie den Mann anstiften. Sie treibt Gunther zur Neidingstat; er bricht die Treue an seinem Schwurbruder und Schwager, er rät ihm den Tod — die Hand zu dem Morde bietet der Gefolgsmann, der dem Fremden nichts schuldet, den nur die Ehre seines Herrn kümmert. Die Lockung des großen Hortes, die Furcht, von Sigfrid gedrückt zu werden: diese Antriebe spielen mit herein, diese dunkleren Regungen hat die Rachereizung aufgerührt.

So erliegt der herrlichste Held in seiner Jugendkraft tückischem Morde, und der einträchtige Haushalt der vier Könige ist zerstört.

Diese Tat verlangt für das Gefühl des heroischen Dichters ein Gegengewicht. Brünhild, nachdem sie ihre Rache hat, muß die Wahrheit enthüllen, das Bild des Gemordeten von der Verleumdung reinigen, und dann muß sie in den Tod gehn: nicht nur um die unwürdige Ehe zu verlassen, sondern um ein sühnendes Selbstgericht zu vollziehen: nach solcher Tat kann sie nicht länger leben!

Eine Rachesage also, eine Dichtung mit dem rächenden Weibe; aber nicht Rache für Vater, Brüder oder Gatten, sondern für erlittene Kränkung, für das zerstörte Leben. Eine Werbungssage, aber nicht, wie sonst in unsrer Heldendichtung, mit der erkämpften Vereinigung zweier

Liebenden und ihrem frühen Tod: der Held ist hier nicht Liebhaber; Liebe ist in unsrer Sage keine Triebkraft — nur die Ehre, die Eide, der Machtwille des hochgesinnten Weibes.

7. Sigfrid, der männliche Held zugleich und der Gegenspieler, verklärt durch den Abglanz seiner Jugendtaten, besteht die höchste Probe des Heldentums, dann die Probe der Freundestreue; als der Held ohne Arg und Falsch geht er unter. Denn seinen Trug an dem fremden Weibe empfand diese Welt nicht als Makel: nur gegen den Schwurbruder hatte er Pflichten. Aehnlich ist Hagens Tat zu werten. Zum Verhängnis wird Sigfrid der Uebermut: daß er den Ring, das Wahrzeichen seiner Tat, an sich nimmt und sich vor seinem Weibe brüstet. Als eine tragische Schuld will dies nicht gelten.

Grimhild selbst ist noch Nebenfigur: ihre Aufgabe ist vor allem, durch den Zank im Flusse den Trug zu offenbaren und die Rache zu wecken. Außerdem festigt sie das Band zwischen Sigfrid und den Brüdern, sie bringt in die Gefühle der Gekränkten den Klang der Eifersucht hinein, und in ihrem Schmerze entlädt sich der Schmerz des Hörers um Sigfrids Untergang. Was weiter aus Grimhild wird, ob und wie sie mit den Brüdern sich aussöhnt: darüber hat sich das Lied schwerlich ausgelassen, so wenig wie über die Einheimsung des Hortes. Mit dem Hingang der Heldin war der Kreis geschlossen, die Spannung gelöst.

Ein ergreifendes Schicksal, unbeugsame Leidenschaften, wobei es um Leben und Ehre geht: dies, verkörpert in hochgeborenen Gestalten und in einer Fabel von stark-einfachem Umriß, ist die Sage von Brünhild und von Sigfrids Tod.

8. Diese 'Sage' muß man sich denken **in Gest**
eines L i e d e s, das vom Hofdichter vorgetra**gen wu**
in einer Herrenhalle, abends nach dem **Schmau**
während die Gefolgsmannen zechten, die Sch**enken**
und zugingen und auf dem Lehmboden des **Mittelrau**
die Feuer knisterten. Es war die Dichtung eines **Kriege**
für Krieger, männlich, rauh, mit der Axt geh**auen**;
den Wirkungen grell, wie diese Männer nach **wilde**
Tagewerk und bei starkem Trunke es brauchten; **wide**
standsfähig gegen die begleitenden Geräusche und **Bild**
des Gelages. Ein gedrungenes Lied, auf ein**en Si**
in einer Viertelstunde etwa, anzuhören. Es ist z
schätzen auf gegen zwanzig Auftritte mit sieben han
delnden Personen.

Der Erzähler springt in die Geschichte hinein: 'Vo
Zeiten wars, daß Sigfrid zu den Gibichungen kam . .
und dann schreitet er vor von einem geschauten Auftri
zum nächsten, ruckweise, ohne viel Uebergänge: ein
lose verbundene Reihe von Bildern, in denen die Ge
stalten sichtbar, hörbar gegeneinander wirken.

Sinnenfällige, wenn man will sinnbildhafte Züge
prägen das geistige Geschehen aus. Das trennende
Schwert ist das heroisch empfundene Zeichen der selbst-
beherrschten Freundestreue. Das Höherstehn im Bade
spiegelt den Gattenstolz der Frauen. Der erjagte Eb
wird zum Gegenbild des erjagten Fürsten, und der hin
gestreckt am Bache Trinkende veranschaulicht den wehr
losen, arglosen Helden. In das Aufschreien und Auf
lachen der beiden Feindinnen — eine der machtvollsten Er
findungen aller Heldenpoesie — drängt sich der ganze
Sinn dieses Trauerspiels zusammen. Das Nichtvor-
wärtswollen der Pferde verbildlicht Gunthers schwäche-
ren Mannesmut: nur wer nie im Sattel saß, konnte

dies tadeln als eine Probe des Tieres, nicht des Helden. Der Reiter teilt dem Roß seine Willenskraft mit; man mache sich klar, wie kleinlich es wirkte, wenn die zwei Fürsten zu Fuß gegen das Feuer anliefen!

In all diesen bildhaften Zügen liegt ein großer Stil. Es ist eine Ausdruckskunst, die nicht auf Naturnachahmung ausgeht.

Die Plastik der Darstellung vollendet sich in den Reden der Helden. Etwa die Hälfte des Gedichts bestand aus Reden. In ihnen strömt die Leidenschaft der Handelnden unmittelbar aus. Sie haben etwas Gehobenes, bei aller Knappheit Tiefatmiges. In den Zwiesprachen genügen zweimal zwei Repliken, um die Gesinnungen hinzustellen und das Ziel der Verhandlung zu erreichen. Stets drängt es vorwärts; auch die einzige längere Rede, Brünhildens Abschiedsrückblick, ruht nicht beschaulich aus, ist ein nötiges Stück der Handlung.

9. Von dem und anderem will unsre nüchterne Inhaltsangabe in § 4 keine Anschauung geben. Für alles, was Stil und Stimmung heißt, halte man sich an die Heldenlieder der Edda; wir haben sie in formgetreuer Verdeutschung[1]. Oder man nehme das althochdeutsche Hildebrandslied, dieses einzige deutsche Überbleibsel der altgermanischen Heldendichtung[2].

Da lernt man auch die Form dieser Dichtart kennen. Es waren stabreimende Verse, d. h. benachbarte Hebungen hatten — nach wohlabgewogenen Regeln — gleichen Anlaut, sie 'stabten' unter einander. Dies verstärkte die betreffenden Silben, machte sie zu Gipfeln der

1 Edda, 1. Band Heldendichtung, übertragen von Felix Genzmer, Jena 1920.
2 Aelteste deutsche Dichtungen, übersetzt und herausgegeben von Karl Wolfskehl und Friedrich von der Leyen, Inselverlag 1920, S. 2 ff.

Kette, und zugleich heftete es je zw... ...wei Kurzverse zusammen zu einer Langzeile:

Der Hengst neigt das Haupt ≃ | auf des He...e ...ter ...n Leiche.

Der dir nun den Waffengang weigert, | wonach ... dich so wohl ...in... lüstet.

Die Silbenzahl der Verse wechselte stark, ...er bis zehn Silben auf den Kurzvers, und sie fügte sich ... höchst mannigfach in den zweitaktigen Versrahmen: es ent... standen pathetisch gedehnte Längen und anstürmen... ...de Auftakte; hier ein wuchtiger Kontrast, dort ein dröhnen... der Gleichlauf. Der angeborene Rhythmus der deutschen Sätze kam in nachdrucksvoller Steigerung heraus. Nirgends brauchte sich die natürliche Betonung zu krümmen unter einem Zwang des Versmaßes. Es wa... eine Form, nicht kindlich-arm, aber doch mit viel Freiheit, und im besten Einklang mit dem Sprachstoff wi... mit dem tief erregten Dichterausdruck.

Zu Strophenbau gab es nur Ansätze: nach de... einzelnen Langzeile und nach dem Langzeilenpaar, i... freier Folge, lagen die Einschnitte. Wurden die Lieder gesungen — einstimmig, zu einer gleichstimmigen Harfenbegleitung —, dann wiederholte sich die kunstlose Weise mit jeder Langzeile. Oft aber war das Lied geb... für gehobenen Sprechvortrag, ohne Harfe, und ... überfluteten die Sätze zuweilen die Schranke des L... zeilenpaars. Das alte Hildebrandslied zeigt uns ... Zustand.

In Liedern solcher Gattung lebte die Hel... bei den Franken und ihren Stammverwandte... war die vornehmste Dichtart, die diese Völker i... mischer Sprache kannten; bei aller Wildheit ...

einen hohen Flug, sie zielte auf Erhebung ebenso wie auf Unterhaltung und rührte an die ernstesten Kämpfe des Menschenlebens.

Auf Niederschrift waren die Lieder nicht berechnet; die Hofdichter, die Skope — so hießen sie in altdeutscher und altenglischer Sprache — waren des Lesens unkundig. So haben uns nur glückliche Zufälle einiges von dieser Poesie gerettet. Hätten wir Karls des Großen Liederbuch, so fänden wir darin wohl auch unser fränkisches Brünhildenlied.

10. Eh wir die weitern Schicksale der Brünhildsage verfolgen, werfen wir einen Blick auf die Nachbarschaft dieses Stoffes.

Von Sigfrid gab es nicht nur diese eine Sage. Auch seine Jugendtaten waren in eignen Liedern, kürzeren Umfangs und mehr abenteuerlicher Haltung, dargestellt. Es gab ein Lied vom Schmied und vom Drachenkampf; ein zweites von der Gewinnung des Nibelungenhorts; ein drittes erzählte, wie Sigfrid eine verzauberte Jungfrau erlöste.

Wir sahen schon, wie einiges von diesen 'Jung-Sigfridsagen' auf die Brünhildgeschichte herüberwirkt: die Knechtschaft beim Schmiede, der Ruhm des Drachensiegs, die Hornhaut, der Albenhort, auch die Länderkenntnis des herumgetriebenen Recken. Die Brünhildendichter setzten diese Jugendsagen als bekannt voraus. Nur hüte man sich, diese Liedinhalte als zusammenhängenden Lebenslauf zu denken und in der Brünhildsage nur den Ausschnitt einer sogenannten 'Sigfridsage' zu sehen. Die Erkenntnis, daß der Brünhildenstoff als

dichterische Einheit durch die Jahrhunderte ging, ist geradezu ein Schlüssel zum Verstehn des Nibelungenlieds.

Auch über Sigfrids *Vorfahren* gab es Gedichte. Sigfrid selbst dachte man sich ja als Findelkind, als nachgeborenen Sohn; seine Eltern spielten in sein Leben gar nicht herein, ein Erbreich hatte er nicht. Und doch war er königlichen Bluts: Sigmund und Siglind, seine Eltern, waren ein fränkisches Fürstenpaar. Der Vater, Sigmund, trat in zwei Heldenliedern auf. In dem einen vollzog er, zusammen mit seiner Schwester Signiu, die Vater- und Bruderrache an dem verräterischen Schwager. Das zweite erzählte, wie Sigmunds Bastardsohn, althochdeutsch Sintarvizzilo (altnordisch Sinfjötli), durch seine Stiefmutter vergiftet wurde.

Das war die Dichtung von den älteren Walisungen (altnordisch Völsungar): so hieß diese Heldensippe nach König Walis, dem Vater Sigmunds, dem Namengeber und der Spitze des Geschlechts. Auch *diese* fränkischen Sagen kennen wir fast einzig aus isländischer Nacherzählung.

Mit Sigfrids und seines Söhnchens Tod war der Stamm der Walisungen erstorben. Aber von Sigfrids Witwe und ihren Brüdern, den Gibichungen, erzählte seit Alters eine weitere fränkische Heldendichtung; das war das Lied vom Burgundenuntergang, das den zweiten Hauptteil unsrer Vorgeschichte ausmachen wird.

So grenzte der Brünhildenstoff nach vorn und hinten an andre Heldensagen an. Sieben lose zusammenhängende Liedinhalte, durch keinen beherrschenden Gedanken, keinen 'roten Faden' verbunden, bildeten einen „Zyklus', die *Sagenkette von den Walisungen und Gibichungen*.

11. Noch als stabreimende Dichtung, spätestens zu Anfang des neunten Jahrhunderts, kam diese Sagenkette nach Skandinavien. Das eine und andre ging schon bei der Einwandrung verloren, so die Unverwundbarkeit Sigfrids, die Jagd und was mit ihr zusammenhängt. Auch von den Orts- und Volksnamen blieben nur der Rhein und Frankenland haften. Die Personennamen wurden zum Teil in die entsprechende nordische Lautform umgesetzt (Gunnar für Gunther, Högni für Hagen, Gjuki für Gibiche), zum Teil durch anklingende Namen ersetzt (Sigurd für Sigfrid, Guttorm für Gotmar); den Namen Grîmhild übertrug man auf die Mutter, und die Tochter nannte man, mit Anklang an Gunther, Gudrun (aus Gunthrun).

Mehr als vierhundert Jahre lang haben dann norwegische und isländische Dichter und Prosaerzähler weitergedichtet an diesen fränkischen Sagen, die den Ehrenplatz bei ihnen einnahmen. Unsre Brünhildsage insbesondre hatte hier eine reichere Entwicklung als in Deutschland; sie wuchs aus in mehrere 'Sagenformen', dichterische Neugestaltungen.

Einzelheiten entlehnte man noch spät, bis nach 1200, aus deutscher Dichtung, wogegen Einwirkung der nordischen Lieder auf die Sage Deutschlands kaum je zu erkennen ist (§ 70).

Drei besondere Kräfte machen sich in diesem Umdichten der Nordländer geltend. Man strebte erstens nach Verknüpfung der einzelnen Liedstoffe. Brünhild wurde zur Schwester Etzels. Sigurd erbt von seinem Vater Sigmund das Schwert und damit die Aufgabe der Vaterrache. Die von Jung-Sigurd erlöste Jungfrau setzte man irgendwie der Brünhild gleich: der größte der jüngeren isländischen Helden-

dichter (nach 1100) stellte es so dar, daß Sigurd der erlösten Brünhild Treueide schwört und dann, von Gunnars zauberkundiger Mutter durch einen Vergessenheitstrank betört, zu Gudrun übergeht und seine Verlobte dem Gunnar gewinnt. Diese Sagenform mit der 'Vorverlobung' war zu Ausgang der isländischen Entwicklung die herrschende geworden; die Forscher haben sie lange Zeit für die ursprüngliche gehalten, denn dieser romanartig weite Zusammenhang bestach sie. Aber die weiten Zusammenhänge sind in unsrer Heldendichtung immer das Spätere; das ist einer der zuverlässigsten Leitsterne der Forschung.

Zweitens haben nordische Dichter den mythischen Einschlag der Sagen verstärkt. Die Sagen von den Walisungen und Gibichungen, wie die übrigen der Südgermanen, stammten zum größern Teil von schon getauften Stämmen: sie gaben sich da und dort mit Alben, Riesen, Unholden ab, den Geschöpfen des 'niedern Mythus', — die in solcher Uebergangszeit verfänglicheren Gottheiten, die heidnischen wie die christlichen, ließ man aus. Und nun erlebten diese Sagen, im Norden angesiedelt, noch sechs Menschenalter amtlichen Heidentums, und auch getauft hielten die Isländer ihre Götter als Dichtungswesen fest. So ist mehr als eine der deutschen Heldengeschichten dort oben noch zu einem Schmuck aus dem höhern Mythus gelangt. Die von Sigurd erweckte Jungfrau wurde zur Walküre, die ihr Gebieter, Odin, mit der Verzauberung bestraft hat. Später zog man Odin unmittelbar in Sigurds Erlebnisse hinein. Der einäugige Langbart steht auf umbrandeter Klippe, stillt den Sturm und gibt seinem Schützling Lehren. Sigurd und sein Vater wurden Odinshelden. Das Ende war, daß der halbdunkle Gott zum Stammvater

und zum wiederkehrenden Helfer und Heimholer der Völsungen wurde. Bemerkenswert aber, zwei Hauptsagen der Kette, unsre Brünhild- und Burgundensage, blieben bis zuletzt unnahbar für diese Götterromantik.

Am weitesten griff das dritte: das Streben nach seelischer Vertiefung, nach reicherer Anlage der innern Kämpfe. Neue Dichtarten mit viel beschaulicher Rede dienten einem grübelnden Zerlegen der Leidenschaften. Brünhild zeichnete man jetzt als die unbefriedigt Liebende; ihre Eifersucht, einst nur im Keime vorhanden, fand bewußte Klänge (§ 70). Wo jene Erfindung mit dem Verlöbnisbruch dazukam, entband sie weitere Töne des Liebes- und Eheromans. Einen Gipfel der Nibelungenpoesie ersteigt der kühne, neuzeitlich gestimmte Auftritt des Großen Sigurdliedes, wo sich Sigurd und Brünhild in herzquälender Auseinandersetzung ihre Anklagen und Entschuldigungen vorrechnen, bis endlich Sigurd bekennt: Ich habe dich immer geliebt! es war immer wieder mein Schmerz, daß du nicht mein Weib warst! Ich unterlag einem Truge. Mein Wunsch wäre noch, daß wir ein Bett bestiegen und du würdest mein Weib! — Worauf Brünhild das alte, einst an Gunther gewendete Wort spricht: ‘Ich will nicht zwei Männer haben in einer Halle’ und fortfährt: Eher laß ich das Leben, als daß ich Gunnar betrüge . . . Ich will weder dich noch einen andern. — Sigurd weiß, daß sie seinen und ihren Tod beschlossen hat. Er geht davon, so gepreßten Herzens, ‘daß sich löste dem Kampffrohen entzwei an der Seite das erzgewobene Hemd’: ein Bild, das auf die Isländer starken Eindruck machte; eine der schönsten Familiensagas hat es nachgeahmt[1].

[1] Die Geschichte vom Skalden Egil, übertragen von Felix Niedner, Jena 1911 (Sammlung Thule Band 3), S. 227.

Es war und ist ein Abweg der Forschung, daß man solche nordische, zumeist isländische Schößlinge dem Stammbaum der deutschen Sage einpflanzen wollte. Unzählige Male hat man einen tunlich vollständigen, sauber geordneten Lebenslauf Sigfrids zurechtgemacht: was wir in keinem deutschen Denkmal finden und auch bei den Isländern erst im 13. Jahrhundert; und in diesem Lebenslauf glänzten die Vorverlobung und der Vergessenheitstrunk, als wäre dies älteste deutsche Sage! Man hat sogar den Nibelungendichter getadelt oder bedauert, daß ihm diese fesselnden Erlebnisse abhanden gekommen seien! . . .

Dieses ganze Weiterdichten der Nordleute vollzog sich in den Kunstformen des stabreimenden Liedes und — vom 12. Jahrhundert ab — des Prosawerks, der Saga. Epen, wie das Nibelungenlied, blieben dem Norden fremd. Das abschließende Denkmal der isländischen Nibelungendichtung, etwa zwei Menschenalter jünger als unser österreichisches Epos, wurde ein Prosaroman, der eine Menge alte und junge Liedinhalte nebst ihren Zutaten geschickt an einen Faden reiht. Es ist die Völsungasaga, die 'Geschichte der Walisunge'[2]; für die Sagenforschung ein Sammelbecken, worin die Niederschläge jahrhundertelangen Dichtens über- und durcheinander gelagert sind.

12. In Deutschland geschah es im 9./10. Jahrhundert, daß die Heldendichtung den Stabreimvers mit dem Reimvers vertauschte. Das war eine

[1] Verdeutscht von Edzardi, Die Saga von den Volsungen und Nibelungen, Stuttgart 1881.

sanftere, weit eintönigere Form, stammte aus dem römischen Kirchengesang und legte sich deutschen Lauten an wie ein zu enger Schuh dem Fuße.

Mit dem neuen Verse kam eine zahmere, dünnere, gemütlichere Sprache, kamen geschmeidigere und bereicherte Melodien: sie umspannten nun zwei, durch den Reim verbundene Langzeilen.

Die Urheber dieses Umschwungs waren die Spielleute, die fahrenden Gaukler: die nahmen dem höfischen Skop, dem Mitglied des Leibgefolges, die Pflege der Heldendichtung ab. Es war ein Niederstieg vom Kriegeradel zum gewerbtreibenden Volke. Doch ging der Geschmack der Hörer und Brotgeber — weltlicher und geistlicher, in Palast und Dorf — noch so entschieden auf das ernsthaft Heldenmäßige, daß unsre Stoffe oft altertümlich herb blieben bis in die Ritterzeit. Man darf nicht glauben, der Fahrende habe bewußt und durchgängig aus den Heroensagen eine leichte Unterhaltungsware gemacht.

Das einstige Lied konnte sich herüberhäuten in den neuen Stil. Und dann griff da und dort einmal ein Spielmann ein mit einer neuen Erfindung, einer Anpassung an den Zeitgeschmack: diese Strecke wurde neugemeißelt, jene gefiel nach wie vor und blieb wie zu Urväterzeiten. Das 'Zersingen', wie man es bei den Volksliedern, den Soldatenliedern nennt, das ziellose, halb willenlose Abschleifen und Mischen der Texte: dies tritt an Bedeutung zurück. Was die neuen Sagenformen hervorbrachte, waren überlegte Aenderungen: kühn schöpferische und ängstlich flickende, vertiefende und verflachende, jenachdem. Das Lied schritt von einer Fassung, von einer Auflage gleichsam, zur nächsten, alles noch in schriftlosem Zustand:

ein wandelbares zugleich und dauerhaftes Gebilde. Aber die Auflagen glichen sich Jahrhunderte lang fast wie freiere Abschriften eines Textes, und nur selten kam eine Umdichtung, die eine merklich neue Stufe herstellt.

So sehen wirs an den bewahrten Liedern von Hildebrand; so müssen wirs voraussetzen für unser Brünhildenlied.

Lange Zeit war das gereimte sangbare Heldenlied das Gefäß der deutschen Heldensage. Wir hüten uns wohl vor dem Namen Ballade! Die richtige Ballade ist das Tanzlied erzählenden heldischen Inhalts: sie taucht nach 1200 als etwas Neues auf, ein Kind der Ritterkreise; sie hat ihren eignen hingehauchten, tänzerischen Stil, durchflochten von lyrischen Kehrreimen: weit verschieden von den Vortragsstücken, die der Spielmann seinen Hörern vorsang. In nordischen Ländern hat man im Spätmittelalter die meisten Sagen des Nibelungenkreises zu Balladen umgedichtet, und bei dem Fischervölkchen der Färöer — zwischen Schottland und Island — haben solche Tanzlieder bis auf unsre Tage die alten Heldengeschichten am Leben erhalten[1]. Aus Deutschland haben wir keine Spuren derartiger Balladen; da pflanzte sich die Heldensage in dem stoffreicheren Spielmannsliede fort.

Die zweite Stufe der Brünhildsage.

13. Viele hundert Jahre durch fehlen uns alle Zeugnisse für die Entwicklung unsres Liedstoffes. Erst aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, schon aus der Lebenszeit des Nibelungenepikers, stammt eine Fassung des Brünhildenlieds, die uns leidlich erkennbar wird. Es ist die Fassung, die dem Epiker als Quelle gedient hat.

[1] Die nordischen Nibelungenballaden sind verdeutscht in dem Werke von August Raßmann, Die deutsche Heldensage und ihre Heimat (Hannover 1863) 1,295 ff. 2,107 ff.

Da sind wir also aus der heroischen Völkerwanderung in das ritterliche Hochmittelalter herabgekommen.

Dieses jüngere Brünhildenlied wurde um 1250 herum vorgetragen bei den sächsischen Kaufleuten zu Bergen in Norwegen. Das damalige Norwegen war aus auf südliche Rittermären, welsche und deutsche; modische Gegenstücke zu den Heldensagen, die man draußen auf Island sammelte. So saß unter den Hörern des Brünhildenlieds ein geschichtenbegieriger Nordmann, der hat den Inhalt des Liedes in prosaischer Nacherzählung einverleibt einer großen Sagensammlung in altnordischer Sprache, der Thidrekssaga, d. i. Geschichte Dietrichs von Bern[1].

Wieder kommt uns hier das nordische Schrifttum zu Hilfe! Dieses Prosawerk von 1250 leistet uns für das jüngere deutsche Brünhildenlied ähnliche Dienste wie die Eddagedichte für das alte fränkische Lied.

Vieles freilich in dieser nordischen Nacherzählung ist verstümmelt oder verschoben. Nur unter steter Rücksicht auf das Nibelungenlied hier, die Edda dort gelangen wir dazu, den Inhalt des deutschen Gedichts nachzuzeichnen. Wenig hilft uns dabei eine Ballade von den Färöer und ein in Rußland verbreitetes Märchen, die beide aus unserm spielmännischen Brünhildenlied geschöpft haben. Eine Einzelheit, der Falkentraum der jungen Kriemhild, der uns aus dem Nibelungenlied so bekannt geworden ist, taucht überraschend auf in der Edda, in einem der jungen Nachzügler, die auf Island um 1200 entstanden. Dieses ritterlich-minnigliche Bild ist nicht auf der nordischen Insel gewachsen, aber auch nicht aus dem großen Nibelungenepos bezogen: wir

[1] Deutsch durch F. H. von der Hagen, Altdeutsche und altnordische Heldensagen, 2 Bände (3. Ausgabe Breslau 1872).

sehen hier, daß unser schriftloses Brünhildenlied schon früh eine Welle warf bis zur Ultima Thule. Sein Kriemhildentraum fiel den traumfrohen Isländern in die Ohren; ihn hat dann auch ein Sagamann frei nachgeahmt in dem Eingang einer der Bauerngeschichten[1].

14. Die Neuerungen unsres Liedes gegenüber der alt-fränkischen Sagenform (§ 4) sind mannigfach. Wieviel davon schon auf frühere Spielleute entfällt, wissen wir nicht.

Von den Namen sind Gibiche und Gibichunge erloschen; die Könige und ihr Volk heißen Burgonden, mit rheinländischer Lautgebung (wie Wonde für Wunde usw.). Gotmar war ersetzt durch Gernot, Grîmhild verschoben zu Kriemhild (sieh § 32). Der alte Beiname Hagens 'von Troja' (eine Anspielung auf die Gelehrtenfabel von der trojanischen Herkunft der Franken) war verändert in Hagene 'von Tronege, Tronje': wenn dies nicht einfach eine lautliche Entgleisung ist, muß es wohl auf irgend eine rheinische Burg zielen, die man dem Dienstmann des Wormser Königs als Lehen zuschreiben konnte.

15. Tief umgestaltet war die Gewinnung Brünhildens und damit die ganze Rolle der Heldin.

Die kühn überwirklichen Bilder des Flammenritts und Gestaltentauschs müssen zu irgend einer Zeit unmöglich erschienen sein. Man ließ sich das nicht mehr bieten. Als Freierprobe setzte man Kampfspiele ein: wer um Brünhild wirbt, muß sie in Steinwurf, Sprung und Gerschuß überwinden. Dem ist Gunther nicht ge-

[1] Die Geschichte von Gunnlaug Schlangenzunge, in den Vier Skaldengeschichten, übertragen von Felix Niedner, Jena 1914 (Sammlung Thule Band 9).

wachsen: Sigfrid, durch eine 'Tarnkappe' (einen unsichtbar machenden Mantel) verborgen, tut die Arbeit, Gunther führt nur die Gebärden aus, und Brünhild läßt sich täuschen.

Irdischer ist der Hergang damit geworden, auch kleiner, und hat doch an äußrer Glaubhaftigkeit nicht einmal gewonnen!

Und nun stelle man sich klar vor Augen: Auf die alte Freierprobe, den Flammenritt, folgte ohne weiteres das Beilager Sigfrids in Gunthers Gestalt. An die neue Freierprobe, die Wettspiele, schloß dieser Auftritt nicht mehr an, — auch dann nicht, wenn man sich die Wettspiele noch mit dem Gestaltentausch statt der Tarnkappe denkt; denn ein sofortiges Beschreiten des Bettes, ohne Raum für das Auswechseln der Gestalten, vertrug sich unmöglich mit dem ritterlichen Schauspiel der Kämpfe im Burghof.

Also das Beilager Sigfrids war entwurzelt. Sollte man es streichen? Das ging nicht wohl. Dieser Auftritt, in sich eindrucksvoll, trug die weitere Entwicklung: den Vorwurf 'Kebse' aus Kriemhildens Mund mit dem Ring als Beweisstück. So mußte man das Beilager festhalten und eine neue Begründung dafür finden, die sich mit den Wettkämpfen einigte.

Spielmannsphantasie geriet auf den Gedanken: Brünhild ist noch nicht besiegt, denn sie ist die überstarke Jungfrau, der nur der gewaltigste Held seine Liebe aufzwingen kann. Sie weigert sich dem Gunther in der Brautnacht; Sigfrid muß zum zweiten Mal helfen — ihm, dem Schwurbruder, muß Gunther die ganze Vollmacht erteilen: in Gunthers Nachtgewand besteigt er das Lager, ringt mit der Starken und raubt ihr mit dem Magdtum ihre überweibliche Kraft. Eine Nacht lang teilt er, unerkannt, ihr Lager.

Dies aber war der alte, nicht zu entbehrende Auftritt! So hatte man ihn für den neuen Zusammenhang gerettet.

Allein, das trennende Schwert war verschwunden! Mit der neuen Begründung war ein neuer Geist eingezogen .... Dieser Spielmann und seine Hörer trauten den Königen der Vorzeit eine Läßlichkeit zu, die den alten Hofdichtern unvorstellbar gewesen wäre.

Auch an einleuchtender Klarheit hat der Hergang verloren. Weshalb versagt sich Brünhild dem Manne, der anscheinend ihre Bedingung erfüllt und den sie in aller Form als Eheherrn anerkannt hat? Denkt sie in dauernder Scheinehe neben Gunther zu leben? — Man darf hier nicht fest zugreifen. Der nordische Nacherzähler huscht über die Schwierigkeit weg, und der gewissenhaftere Oesterreicher quält sich mit einer neuen Erklärung ab: Brünhild will erst wissen, wie es sich mit Sigfrids angeblicher Unfreiheit verhalte (§ 68). Schon in unserm Liede muß es hier brüchig ausgesehen haben.

Bestehn bleibt Sigfrids Freundestreue: er handelt nach Gunthers Willen, und seine Schuld ist, nach wie vor, nur der Uebermut mit dem Ringraub und dem Plaudern vor der Gattin.

Auch in Gunthers Brautnacht äußert sich der niedrigere Geschmack. Das Lied erzählt, wie Brünhild den unerwünschten Bräutigam knebelt und an einen Pflock hängt. Dort muß er bleiben bis zum Morgen. 'Und die nächste Nacht und die dritte ging es ebenso.'

Dergleichen hätte der Skop nicht über die Lippen gebracht. Hier fühlen wir den Niederstieg zu Leuten, die im Nebenamt auch Possenreißer und Taschenspieler waren.

Bei alledem ist der alte Szenenbestand, dem äußern Umriß nach, ziemlich treu gewahrt: erst die gefährliche Freierprobe, dann Sigfrid als Brünhildens Bettgenosse. Nur hingen diese zwei Glieder einstmals innig zusammen: jetzt hat es sich gespalten in zwei zeitlich und ursächlich getrennte Handlungen, und dazwischen schieben sich die drei schlimmen Nächte Gunthers, auch diese ein Fortwirken der drei Beilagernächte Sigfrids. Der seelische Gehalt aber dieser Bilderfolge ist schmerzlich verwandelt.

16. Noch weiter streckte diese verhängnisvolle Neuerung. Die Klage vor Gunther, Sigfrid habe sich damals an Brünhild vergriffen, hatte keinen Sinn mehr. So legte man das Gewicht darauf: Sigfrid hat das Geheimnis veruntreut, und Kriemhild hat vor Zeugen die Schwägerin entehrt. Einst war es so, daß Brünhild im Gespräch unter vier Augen ihren Lebensstolz einstürzen sah: an den unwürdigen Gatten hatte man sie verkuppelt! Jetzt kam der bei der Freierprobe geübte Trug kaum mehr zur Sprache: alles spitzte sich zu auf das ehrabschneiderische Ausplaudern des Vorgangs in der Schlafkammer. Eine Schmähung vor den Leuten! Darum mußte der Zank der Schwägerinnen nun auf belebter Bühne erfolgen: nicht mehr im Bade, sondern in der Halle, ein Streit um den Ehrensitz. Bezeichnend ist, daß Brünhild auch ihre Beschwerde und Racheforderung nicht mehr in geheimer Zwiesprache mit ihrem Mann erhebt, sondern im Beisein Hagens. Der Frauenzank in seiner neuen Gestalt hatte das Geschehene entschleiert und zu einer Angelegenheit des Hofes gemacht.

Auch darin zeigt sich die verflachte Gesinnung: Brünhild nimmt es ohne Anstoß hin, daß ihr Gemahl sie

einst dem Andern hingab. Sie bleibt ruhig Gunthers Königin. Wir verstehn, daß für d i e s e Brünhild das heroische Selbstgericht zu groß, zu hoch war! Die Schmähung war mit Sigfrids Tod genugsam beglichen. Brünhildens Abschiedsrede, einst der feierliche Schlußsatz, verschwand: den toten Helden von der Verleumdung zu reinigen, dies kam ja nach dem neuen Zusammenhang nicht mehr in Frage.

Als Ersatz dichtete der Spielmann einen vortrefflichen kleinen Auftritt. Brünhild geht den heimkehrenden Jägern entgegen, beglückwünscht sie zur guten Jagd und fordert sie auf, den Leichnam in das Bett der Kriemhild zu werfen: ‘umarme sie ihn nun als Toten! denn jetzt ist ihm geworden, was er verdient hat, ihm und Kriemhild!’ Dies wird Brünhildens letzte Rede im Lied gewesen sein: gut heldisch, der haßvollen Rächerin würdig, aber ohne das tiefe Ethos des alten Liedes.

Brünhildens Auflachen als Antwort auf den Jammerschrei der Witwe fiel dann weg. Auf Kriemhildens Klage folgte, wie in der Urform, das frohe Zechen der Mörder. Dann trat Kriemhild noch einmal auf (§ 18). Den Schluß bildete Sigfrids Bestattung.

Ein Ausblick auf Fortsetzung, auf die Rache der Witwe, tut sich bei dem nordischen Nacherzähler nicht auf.

17. Die besprochenen Neuerungen hängen alle unter sich zusammen. Man hat den Eindruck einer Masse, die ein Stoß an e i n e r Stelle ins Rutschen brachte, und die sich dann neu gelagert hat. Die e i n e Stelle ist der Flammenritt. Die Ersetzung dieses Wunderbaren durch die nüchterneren Kampfspiele war der be-

wegende Stoß. Wie die Teile sich neu lagerten, sich anpaßten an den neuen Grund, dies verrät einigen Kunstverstand; da steht doch wohl ein Dichterkopf dahinter. Das Ueberkommene hat er haushälterisch geschont, soweit es ging.

Seine pöbelhaftere Sinnesart gab zwar dem neuen Gemälde die Farbe, aber schuld an der Veränderung war sie nicht. Jener Gedanke von der spröden Braut, die ein Dritter niederringen muß, kam augenscheinlich nur als Notbehelf herein: mit diesem Stützbalken wollte man die überlieferte Geschichte beisammenhalten. Also das Bedürfnis des epischen Aufbaus steuerte voran, und im Schlepptau folgte der neuere Menschenblick des Umdichters.

So geht es bei aller überlieferungsstarken Kunst: das Dichtwerk stellt von sich aus seine Ansprüche, es hat ein gewisses Eigenleben; wieviel von der Denkart der jüngeren Zeit hereinsickern kann, hängt von Zufällen ab.

18. Durch all dies hatte Brünhild aufgehört, die beherrschende Gestalt zu sein. Dafür hat ihre Gegnerin an Deutlichkeit gewonnen. Es lag dem jüngeren Geschmack, die menschlichere, die liebende und leidende Frau zur Geltung zu bringen. Hier hat aber eine fremde Quelle mitgeholfen; vor einigen Jahren hat Samuel Singer dies erkannt. Ein französischer Heldenroman, Daurel und Beton — uns nur in provenzalischer Nachdichtung bewahrt — erzählte die Ermordung eines Fürsten auf der Jagd und die herzbrechende Klage der Witwe. Diese Aehnlichkeit mit der deutschen Sage bewog unsern Spielmann, mehreres aus dem welschen Gedicht zu entlehnen, fast lauter gefühlvollere Züge, die

das Bild der Kriemhild bereicherten: namentlich den wehmütigen Abschied vor der Jagd mit der bangen Ahnung der Fürstin; dann die Anklage, die die Witwe vor der Menge, über der enthüllten Leiche, erhebt. Dinge, die uns in der reicheren Ausführung des Nibelungenepos bekannt sind. Dies waren zwei neue Szenen in dem Aufbau des Liedes.

Von dem ritterlichen Minnesang angeregt war der neue Eingang, der schon erwähnte Kriemhildentraum: das junge Mädchen erzählt seiner Mutter Ode (Uote) den Traum, wie sie einen schönen Falken mit vergoldetem Gefieder hegte, bis zwei Adler ihn zerkrallten. Ein seherisches Vorspiel, das die Sage sogleich von der neuen Heldin aus beleuchtet.

Mittelbar hängen auch diese Zutaten noch zusammen mit der Hauptneuerung. Brünhild war kleiner, flacher geworden; es entstand Raum für regeren Anteil an Kriemhild, und dieser Anteil trieb die neuen Auftritte hervor.

19. Noch andre ausmalende Züge sind hergekommen. Dieses Junge Brünhildengedicht war vielleicht doppelt so lang als der stabreimende Vorgänger und in seiner Erzählweise gemächlicher. Es war ein ausnehmend stattlicher Vertreter der reimenden Heldenlieder. Doch brachte es außer Mutter Uote keine einzige neue Gestalt, es bot auch keine Schilderungen von Hoffesten und dergleichen. Auf der Bühne sah man fast durchweg nur ein paar wenige Menschen, und die Handlung schritt schlank und stetig vorwärts. Es war immer noch ein richtiges L i e d, das der Spielmann aus dem Gedächtnis vorsang.

Die Versform waren die gepaarten Langzeilen (§ 12).

Einzelne dieser zweizeiligen Strophen lassen sich aus der nordischen Prosa und dem Nibelungenlied noch herstellen, zum Beispiel:

nach den letzten Worten der Brünhild, oben § 16:

Von grôzer übermüete muget ir hœren sagen:
in Kriemhilde kamere hiezen si den tôten tragen.

Aus Kriemhildens Klage über dem Toten:

Wie wurde du sô wunder? jâ bistu ermorderôt!
wesse ich, wer iz het getân, dâ müeste ez wesen sîn tôt[1].

Weitere Fälle bringen wir in § 64.

Das Lied scheint im Rheinland, bei den Franken — in der alten Heimat unsrer Sage — verfaßt zu sein von einem Spielmann mit einiger Bildung, der französische Gedichte kannte. Die welsche Quelle und der ritterliche Falkentraum weisen auf das ausgehende 12. Jahrhundert. Aber wir brauchen kaum mehr zu betonen, daß an eine Neudichtung nicht zu denken ist! Die Mehrzahl der Auftritte war, wenigstens dem Umriß nach, überliefert; einige Stücke — so der Eingang bis zur Werbungsfahrt und dann besonders die Jagd mit Sigfrids Tod — bestanden wohl noch vorwiegend aus dem Merowinger Granit. Von den altertümlichen Lebensformen war viel bewahrt, auch von dem rauhen und tragischen Geiste. Erniedrigt waren Gunther und Sigfrid in ihrem Verhalten zu Brünhild. Am meisten war geändert an den zwei Frauengestalten, und zwar zu Ungunsten der Brünhild, zu Gunsten der Kriemhild.

---

[1] „Wie wurdest du so wund? Du bist gewiß ermordet! Wüßt ich, wer es getan hat, so müßt es sein Tod sein!“

3*

20. Wenige Jahre später schritt der donauländische Spielmann, der Dichter unsres Nibelungenlieds, an sein Werk, und da wurde das eben betrachtete Lied die eigentliche Quelle für seinen ersten Teil.

Dieser Oesterreicher wollte etwas grundsätzlich Neues geben. Einmal, diese Sage von Brünhildens Gewinnung und Sigfrids Tod, die wollte er als erste Hälfte eines umfassenderen Werkes behandeln; die zweite Hälfte sollte die Sage vom Burgundenuntergang sein. Zweitens aber, was ihm vorschwebte, war kein Lied, auswendig zu singen und auf einen Sitz anzuhören, sondern ein Buch, vom Pergament abzulesen, eine lange, abendefüllende Verserzählung, ein Epos.

Denn mittlerweile hatte sich das Bild der deutschen Dichtkunst bereichert, hatte die alte Heldensage eine neue Kunstform erworben. Der Schritt vom Heldenlied zum Heldenepos war geschehen, und unserm Oesterreicher kam sein zweiter Stoff, die Burgundensage, bereits in Gestalt eines Epos zu.

Hier verlassen wir den ersten Strang unsrer Vorgeschichte und nehmen den zweiten auf, die Geschichte des Burgundenuntergangs.

Die älteste Gestalt der Burgundensage.

21. Im 5./6. Jahrhundert erwuchs im fränkischen Heldensang ein Lied vom Untergang der Burgundenkönige am Hunnenhof und vom Tode des Hunnenherrschers Attila.

Diesem stabreimenden Gedicht erging es zunächst ähnlich wie dem Brünhildenliede (§ 3): in seiner deutschen Urgestalt ist es uns verloren; es fand aber seinen Weg nach Norwegen und Island, und in der isländischen Lieder-Edda haben wir zwei Fassungen dieses Stoffes:

das ältere, kürzere Atlilied, das der fränkischen Sagenform naheblieb, und das jüngere, große Atlilied, worin ein Grönländer des 11. Jahrhunderts den Stoff neu formte mit Benützung jüngerer deutscher Sagenzüge. (Atli ist die nordische Form von Attila, Etzel.)

Um die alt-fränkische Sage zu gewinnen, haben wir uns wesentlich an das erste dieser Gedichte zu halten. Einige Neuerungen, so in den burgundischen Namen, und einige Verluste müssen wir, geleitet von den späteren deutschen Denkmälern, rückgängig machen.

Dann bekommen wir diesen Umriß der alten Burgundensage. Den Namen geben wir wieder die mittelhochdeutsche Lautung.

22. Nach Sigfrids Ermordung haben die burgundischen Könige zu Worms den Nibelungenhort an sich genommen. Hagen ist hier als Halbbruder der drei Gibichunge gedacht, als Sohn eines Alben und der Königin. Gunther und Hagen haben den Schatz im Rheine geborgen und sich zugeschworen, das Versteck geheimzuhalten, solange der eine den andern am Leben wisse. Mit ihrer Schwester Grimhild, der Witwe Sigfrids, haben sie sich vertragen und sie Etzel, dem mächtigen Hünenkönig, vermählt. Sie hat von ihm zwei Söhnchen, Erphe und Orte.

Das Lied setzt damit ein, daß Etzel, nach dem Horte seiner Schwäger lüstern, einen Boten nach Worms schickte, sie an seinen Hof zu laden. In der Halle, beim Weingelage, brachte der Bote seinen Auftrag vor; er versprach den Fürsten unermeßliche Gaben und Ehren von seinem Herrn. Hagen mißtraute und riet ab. Gunther aber rief, eher sollten Wölfe und Bären über das Nibelungenerbe schalten, als daß er feige die Fahrt

versitze; dem Halbbruder warf er vor, er arte nach seinem Vater, dem unheldischen Alben. Da ergrimmte Hagen und gab nach.

Unter dunklen Ahnungen geleitete man die vier Fürsten mit kleinem Gefolge hinaus. Sie setzten über den Rhein und ruderten so gewaltig, daß Riemen und Pflöcke barsten; dann stieß Hagen das Boot in den Strom hinaus: auf Rückkehr zählte er nicht.

Drüben an der Hünenmark trafen sie einen schlafenden Krieger: den hatte Grimhild entgegengeschickt, ihre Brüder zu warnen. Tage und Nächte war er geritten und dann am Strome in Schlaf gefallen: seine Warnung kam zu spät, die Grenze war überschritten, der Entschluß stand fest.

Sie ritten übers Land zu Etzels hochzinniger Burg, die von Gewaffneten erfüllt war. Als sie in die Halle traten, kam Grimhild auf sie zu: 'Du bist verraten, Gunther! was willst du ohne Brünne und mit so Wenigen gegen die hünische Arglist?'

Sie setzten sich zu den zechenden Hünen. Etzel heischte den großen Hort, Gunther weigerte ihn trötzig. Da ließ Etzel seine Krieger über sie hereinbrechen. Im ersten Ansturm wurde Gunther in Fesseln geschlagen. Im Handgemenge fielen Giselher und Gotmar mit den übrigen. Hagen kämpfte noch weiter und brachte acht Hünen zur Strecke, dann wurde auch er geknebelt abgeführt.

Etzel trat vor Gunther und fragte ihn, ob er sein Leben lösen wolle mit dem Schatze. Aber Gunther sagt, erst muß er Hagen tot wissen, eh er das Versteck des Hortes verraten darf. Da schickte Etzel, dem Hagen das Herz auszuschneiden: lachend ertrug er das Messer. Als Gunther das blutende Herz des Bruders auf der

Schüssel sah, sprach er: 'Jetzt erst bin ich des Nibelungenhorts sicher, nun Hagen nicht mehr lebt! Bei mir allein ist das Geheimnis nun geborgen. Im Rhein sollen die Goldringe bleiben und nie euch Hünen am Arme glänzen!'

Da hieß ihn Etzel in den Schlangenhof werfen. Die Harfe, die Grimhild ihm reichte, spielte Gunther unverzagt, bis das giftige Gewürm ihn totbiß.

In Etzels Halle sammelten sich die Hünen zum Gelage. Die Königin, ihren Schmerz beherrschend, trug starken Trank auf und legte Etzel einen Leckerbissen vor, dann enthüllte sie ihm: 'Die Herzen deiner Knaben hast du gekaut; nie wieder rufst du Erphe und Orte vor dich!' Sie hatte die eignen Kinder zur Rache geschlachtet. Die wilden Krieger weinten auf, nur Grimhild hatte keine Tränen: sie streute die Goldringe aus des Königs Schatzhaus unter die Mannen und sorgte, daß sie berauscht einschliefen. Etzel selbst, vom Trunk und Schrecken gelähmt, war auf sein Bett zurückgesunken. Hier stieß ihm Grimhild das Schwert in die Brust. Dann legte sie Feuer an, und in dem Saalbrand endete sie selbst und das ganze Gefolge.

23. Auch diese Sage hat man sich als ein Lied vorzustellen von dem Umfang und der Art des Brünhildenlieds. Wieder muß man von dem blassen Auszug zu den Versen der Edda gehn, um die unheimliche Glut und die Farbengrellheit dieses zweiten Heldenstücks zu empfinden. Seine Haltung im ganzen ist lebenstreuer; entschieden zauberische, mythische Züge kommen hier nicht vor. So läßt sich der Stoff denn auch als frei gestaltete Geschichte erkennen, und wir sind diesmal in der Lage, die Entstehung aufzuhellen.

Zwei, vielleicht drei Pfeiler der Sage stammen aus der Geschichte des 5. Jahrhunderts.

Im Jahr 437 erlitten die Burgunden im rheinhessischen Lande eine furchtbare Niederlage durch die Hunnen. Ihr König Gundihari mit Anderen seines Hauses fiel; das mittelrheinische Burgundenreich war gebrochen.

Sechzehn Jahre später, 453, starb Attila, der gefürchtete Hunnenherrscher, eines plötzlichen Todes: ein Blutsturz erstickte ihn im Bette, an der Seite seines Weibes Hildiko.

Die Franken hatten als Nachbarn dem Burgundenblutbad zugeschaut, sie hatten später im eigenen Lande die Gottesgeißel Attila kennen lernen. Als die zwei Ereignisse noch frisch im Gedächtnis waren, ergriff sie ein fränkischer Dichter und gestaltete sie zu einem Heldenlied.

Er hat sie zeitlich und ursächlich verknüpft. Hildiko faßte er als Mörderin Attilas; sie rächt an ihm die Tötung von Verwandten. Diese Verwandten, so sagte er sich, waren die Burgundenfürsten, die etliche Jahre früher den Hunnen erlagen. Dieses Blutbad ging also von Attila aus. Er war der Schwager der Getöteten. Seine Tat war also ein Verrat an den Schwägern; er hat sie tückisch eingeladen, an seinem Hofe geschah der Mord. Und die Rache der Schwester folgte in der nächsten Nacht.

So rundete es sich zu einer Fabel von liedfähiger Gedrungenheit. Volk und Reich, alle politischen Züge, das wurde ausgeschieden: es blieben nur die Fürsten und ihr Leibgefolge; es war eine Fehde aus rein menschlichen Leidenschaften. So ist germanischer Heldensang auch sonst verfahren.

Denkbar, daß auch die Tötung der Etzelsöhnchen einen geschichtlichen Keim hat: Attilas Söhne — genannt werden Ellak und Ernak — verschwinden bald nach des Vaters Tode.

Geschichtliche Namen sind also: Etzel gleich Attila, Gunther gleich Gundihari, Grim-hild gegenüber Hild-iko ('Hildchen'). Auch Gunthers jüngere Brüder Gotmar und Giselher, sowie der Vater Gibiche (im Liede ein bloßer Name), sind als Burgundenfürsten bezeugt. Erphe erinnert an Ernak. Dazu nehme man die Völker- und Ortsnamen: Burgunden, Hünen gleich Hunnen, Rhein und Worms. Worms mag erst etwas später hereingekommen sein, nachdem es als Pfalz der ostfränkischen Könige Ansehen gewonnen hatte.

Von der fremden, unheimlichen Volksart der Hunnen liegt ein Hauch über dem letzten Gastmahl, und namentlich der Schlangenkerker mußte auf deutsche Hörer als ein Zug fremdländischer Wildheit wirken. Daß die beiden Helden, Gunther und Hagen, nicht durch ritterliche Waffe fallen, sondern in der Gefangenschaft den Martertod finden, steht in unsrer ganzen Heldendichtung einsam da und kennzeichnet Attila, den Mongolenchan, wie er den linksrheinischen Völkern seit seinem entsetzlichen Einbruch im Jahr 451 — katalaunische Völkerschlacht — vorschwebte.

24. Der Franke hat die Lieblingsgedanken der Heroendichtung hereingebracht: Verwandtenzwist und Blutrache, diese Erreger der tragischen Stimmung, dazu das heldische Sterben: dieses verherrlicht der erste Teil in den Rollen Hagens und namentlich Gunthers, der in gewaltiger Trutzrede die Lösung seines Lebens verschmäht. 'Jetzt könnte ich mich freikaufen . . . und

nun erst recht nicht!': in diesem Gedanken kosten wir den geistigen Sieg, das Frohlocken des Todgeweihten aus. Wenn die Brüder aller Ahnung und Warnung zum Trotz in ihr Verderben laufen, wirkte das auf den Hörer nicht als kopflose Verblendung: er empfand darin das Ehrgebot, das den Helden zwingt, den Schein der Feigheit zu meiden auch auf Kosten der Vorsicht. Hagens Abraten und Gunthers Antwort zeigen uns: sie *sehen* die Gefahr.... und dennoch betreten sie ohne Brünne und Heeresmacht den Hünenhof, wie es dem Gaste geziemt, der der Einladung kein ängstliches Mißtrauen entgegenstellen darf.

Der zweite Teil hebt die rächende Schwester empor, die die eigenen Kinder der Rache opfert; das grausige Braten der Herzen wiegt den Martertod der Könige auf. Diese unter Schauder bewunderte Tat sühnt Grimhild mit freigewähltem Flammentod.

Wieder haben wir eine Dichtung mit dem Weibe als Rächerin. Diesmal ist es Verwandten-, ist es Bruderrache.

Der eindrucksvolle Zug vom Gold im Rheine dürfte auf einer Ortssage ruhen. Aus dem Sande des Mittelrheins wusch man Goldstaub; man konnte glauben, hier hätten Könige ihren Schatz versenkt. Unser Dichter bezog es auf die Burgunden und fand dazu die Begründung mit dem beschworenen Geheimnis, das der Horterfragung, den Trutzworten Gunthers, den Gehalt verleiht.

Dieses Rheingold ist eines der sinnlich starken, vielsagenden Motive, wie wir sie schon am Brünhildenlied hervorhoben (§ 8). Man nehme ferner das ungestüme Rudern und das Hinausstoßen des Nachens: Ausdruck der todeswilligen Entschlossenheit; den schlafenden War-

ner, der das verhängnisvolle 'Zu spät' versinnlicht; das Herz auf der Schüssel, das den Tod des Bruders und Mitwissers bekundet; das Harfenspiel, womit Gunther unter den Schlangen seine Heldenfreudigkeit bezeugt; am Schlusse das Feuer, das wie ein großer Leichenbrand diesen Schauplatz der Untaten verschlingt.

25. Man sieht, diese Sage ist etwas ganz anderes als entstellte, vom Volksmund zerschwatzte Geschichte! Was die Fama von Haus zu Haus trägt, das mag zuletzt blutwenig Aehnlichkeit mehr haben mit dem wirklichen Vorfall; aber mit alledem entsteht kein Werk, das man nur in Verse zu gießen brauchte, um ein Burgundenlied zu bekommen! Dieses Lied ist nach Gedanken und Aufbau ein Kind der Kunst, die Zeugung eines namenlosen Dichters, dessen Bilddrang befruchtet, vielleicht angeregt war durch Gerüchte aus der rheinischen Nachbarschaft und von weit hinten im Hunnenland.

Von einer Problemdichtung darf man auch hier reden, aber neben der Brünhildsage mit ihrem innerlicheren Seelenkampf hat unser Lied mehr von einem taghellen Schaustück. Dort gab es die heimlichen Auftritte, wo zwischen zwei Menschen ein Stück Schicksal gemacht wird: dergleichen fehlt hier; es geht im Burgundenlied lauter und öffentlicher zu: die drei Trinkgelage zu Anfang, Mitte und Ende bestimmen den Ton. Oder man nehme die Schlüsse der beiden Dichtungen: dort Brünhildens Abschied, eine Ansprache, die das Geschehene seelisch beleuchtet; hier das Bild von packender äußerer Wirkung, das im Feuer zusammenkrachende Königsgehöft.

Denkbar, daß dieser Unterschied auf ungleichem Alter beruht: die Brünhilddichtung *könnte* um drei, vier

Geschlechter jünger sein. Wir wissen zu wenig vom merowingischen Heldengesang, um über seine Entwicklungsstufen auszusagen!

26. Diese uns erreichbare Grundgestalt der Burgundensage hat schon eine bedeutsame Neuerung hinter sich: sie ist an die Brünhildsage angerückt worden.

Man hat Grimhild, die Mörderin Attilas (die Hildiko der Geschichte), gleichgesetzt der Gattin Sigfrids und ihre drei Brüder den Schwägern Sigfrids. Dadurch erst kamen die geschichtlich-burgundischen Namen der Gibichunge samt dem mittelrheinischen Schauplatz in die Brünhilddichtung herein. Anderseits hat Hagen von Hause dem Sigfridkreise angehört und ist von dort in den Burgundenuntergang gelangt: noch hebt er sich ab durch den andern Anlaut (die Gibichunge staben alle auf G—), auch durch die Halbbruderschaft. Früher mag Giselher die zweite burgundische Heldenrolle gehabt haben; durch Hagens Eindringen wurde er zum Statisten, wie der dritte Bruder Gotmar.

Ferner hat man den Hort, diese Achse unsrer Sage, gleichgesetzt dem umfabelten Nibelungenhort, der von Sigfrid an seine Mörder fällt. Diese Gleichung mag den Anstoß gegeben haben zu der ganzen Verknüpfung der zwei einst unabhängigen Liedstoffe. Also ein fränkischer Dichter, dessen Liedervorrat die Sigfridsagen und den Burgundenuntergang enthielt, kam auf den Einfall: das Gold, das die Gibichungen zum Martertode führt, möchte wohl dasselbe gewesen sein, das im Leben des fränkischen Lieblingshelden als der unvergleichliche Schatz leuchtete; und daraus ergab sich ihm die Folgerung, die Gibichungen zu Erben dieses Schatzes zu machen,

daß heißt eben, die burgundischen Namen in die Brünhildsage einzusetzen.

Einem neueren Dichter hätte es nahe gelegen, den Hort, der nun aus der ersten in die zweite Geschichte hinüberreichte, als lebendiges Gelenk zu beseelen: so, daß an diesem verwunschenen Golde das Verderben der Besitzer hing; daß die durch Mord gewonnene Beute den Brüdern zum Fluch wurde — wobei die Sühne für Sigfrid mehr oder weniger hörbar angeklungen hätte. Aber von solcher Verwendung des Schatzes zeigen die nordischen Sigurd- und Atlilieder nicht die Spur. Man hatte sich genügen lassen an der äußerlichen Gleichsetzung des Nibelungen- und des Burgundenhortes.

Daraus entsprang ein weiteres. Im Burgundenlied war nun mehrmals die Rede von dem 'Nibelungenhort', dem 'Nibelungenerbe', ohne daß die eigentlichen Nibelunge, die von Sigfrid erschlagenen Albenfürsten, in Sehweite standen. So konnte man den Namen Nibelunge auf die beziehen, die in unserm Liede selbst die Eigner und Hüter des Hortes sind, Gunther und seine Brüder. Und so gebrauchte man nun die Namen Nibelunge und Gibichunge (oder Burgunden) gleichdeutig neben einander; der Burgundenuntergang war eine 'Nibelungenot'. Diesen Schritt setzt schon die älteste eddische Dichtung voraus; und wenn im 8. Jahrhundert fränkische Familien den Personennamen Nibelung gebrauchen, nahmen sie ihn gewiß von den Wormser Königen, nicht von dem Albengeschlecht! Damals also war die Gleichsetzung der beiden Horte und damit der beiden Fürstengruppen — Burgunden und Sigfrids Schwäger — vollzogen.

An einander gerückt, nicht innerlich verbunden, waren die zwei Heldensagen, die von Sigfrid-Brünhild und

die vom Burgundenfall. Jede ruhte noch in sich selbst. Die zweite Sage war keine Fortsetzung der ersten; sie konnte genau so verlaufen, wenn Grimhild nie einen ersten Gatten durch ihre Brüder verloren hatte. Sigfrids Mord wirft keinen Schatten auf die rächende Schwester. So zeigt es uns die Edda.

Erklärlich wird dies nur, wenn wir von zwei getrennten, selbständig erwachsenen Sagen ausgehn. Unbegreiflich wäre es bei der Annahme, man habe die Brünhildfabel erst geschaffen als Vorgeschichte des Burgundenfalls, um zu erklären, wie Sigfrids Hort an die Burgunden kam. Hätte der Schöpfer der Brünhildsage gedichtet im Blick auf die Bruderrache der Hünenkönigin, dann hätte er diese Brüder, denen Grimhild alles opfert, unmöglich zu Mördern ihres Sigfrid gemacht!

Demnach haben unsre beiden Sagen eine Zeit lang völlig für sich gelebt. Wie lange, ahnen wir nicht: es können einige Jahre, es können auch Menschenalter gewesen sein. Möglich wäre zum Beispiel, daß das erste Burgundenlied nach 460 entstand, unter Chlodwigs Vater, das erste Brünhildenlied um 580, unter den Chlotharsöhnen, und daß dann wieder hundert Jahre später die zwei Lieder sich berührten und gegenseitig ihre Namen entlehnten. Ihre Handlung wurde dadurch nicht angetastet.

So lose verknüpft blieben die beiden fränkischen Sagen, bis sie in neuer Umgebung Wurzel schlugen.

Die zweite Stufe der Burgundensage.

27. Im 8. Jahrhundert mags geschehen sein, daß unsre Lieder den baiwarischen (das ist bayrisch-österreichischen) Heldendichtern bekannt wurden. Hier im

Donaulande aber war der beliebteste Heldenstoff seit Alters 'Dietrichs Flucht': Dietrich von Bern, seines Reiches vertrieben, lebt dreißig Jahre lang beim Hünenherrscher Etzel, dem hochherzigen, milden Beschirmer fürstlicher Recken.

Dieses Bild von Attila hatten die Ostgoten, seine Dienstpflichtigen, aufgebracht und den Baiwaren vererbt. Diesem Bilde aber widersprach das von den Franken gezeichnete, der Etzel des Burgundenlieds, der goldgierige und grausame Verräter. An den konnten die Bayern nicht glauben. Sollte ihnen das Burgundenlied annehmbar werden, dann mußte man den Verräter Etzel entlasten. Diese Entlastung aber zog mancherlei Aenderungen nach sich.

Ein donauländischer Dichter griff die Aufgabe an, und in seinem Kopfe entstand eine schöpferische Umgestaltung des Burgundenuntergangs, dergleichen die Brünhildsage in deutschen Landen nie erlebt hat. Diese zweite Stufe erschließt sich uns nur aus der so viel jüngeren dritten.

Die entscheidende Eingebung war: den Verrat an den Gästen übt Kriemhild. Sie übernimmt also Etzels Hortgier; das war glaubhaft, denn ihr kam ja Sigfrids Erbe zu. Aber, aus Goldgier allein konnte sie nicht zur Brudermörderin werden. Der stärkere Antrieb war — die Rache für Sigfrid. Grimhild hat Sigfrids Ermordung nicht vergeben und vergessen. Jeden Morgen noch beweint sie den Mann ihrer Jugend. Etzels Weib wurde sie, um Sigfrid zu rächen. Sie erläßt die trügerische Einladung; sie lenkt den Angriff und drängt den widerstrebenden, wohlmeinenden Etzel zur Feindschaft gegen seine Gäste.

An mehreren Stellen des Liedes tritt Kriemhild in Etzels Rolle ein: die Fragen nach dem Hort,

der Befehl zur Tötung des Gebundenen, dies und noch mehr geht einfach von ihm auf sie über. Anderes behält Kriemhild von der früheren Stufe bei, aber es wird umgemodelt nach der neuen Sinnesart. Einst ererschrak die Schwester, daß Gunther arglos, ohne Brünne, in die Halle trat: jetzt erschrickt sie, daß die Gäste argwöhnisch die Brünnen unter den Mänteln anbehalten haben. Und so öfter.

Es kam auch vor, daß ein Zug sinnwidrig stehn blieb. Der Warner, den die besorgte Schwester an die Grenze entgegenschickt, hatte keinen Sinn mehr; niemand im Hünenlande konnte die Burgunden warnen wollen. Aber der Auftritt mit dem schlafenden Mann haftete zu fest: man behielt ihn bei — bis zuletzt, ein versteinertes Stück Urstufe. Die baiwarischen Dichter nannten diesen Warner Eckewart, weil er sie an den 'getreuen Eckart' erinnerte, den Ratgeber zweier jugendlicher Helden, der Harlungen, deren Burg sie sich an der Donau dachten.

28. Es ist der Grundgedanke der Sage, den die Verwandlung getroffen hat. Einst war es Bruderrache, vollzogen an dem verhaßten Etzel; jetzt ist es Gattenrache gegen den Willen des gutmütigen Etzel.

Eine Milderung im christlichen Sinne kann man dies nicht nennen. Nach wie vor steht Blutrache als Pflicht da und als unstillbares Bedürfnis. Das Wüten gegen die Brüder ist so heidnisch wie das andere. Der Sieg der Gattenliebe über das Sippegefühl verträgt sich mit germanischem Empfinden.

Aber eine unleugbare Vertiefung liegt darin, wie die Rächerin ihren Haß Jahre lang hegt, wie sie lebt für ihren Schmerz und ihren Rachegedanken. Dieses zähe Hochhalten des Gefühls gegen die abstumpfende Zeit

war dem ältern Dichter mit seiner bruderrächenden Grimhild fremd. Da folgte die Vergeltung der Tat auf dem Fuße; es war heiße Rache. Andere Sagen und Wirklichkeitsberichte zeigen uns, wie man die aufgesparte, die kalte Rache bewunderte! Auch hierin ist unser Bayer von dem jungen Christentum seines Volkes noch unberührt.

29. Mit der Hauptneuerung hing weiteres zusammen.

Mit Etzel blieb Kriemhild in Frieden; an ihm war nichts zu rächen. Dies entzog dem zweiten Gipfel des Schauspiels den Boden; was einst nach Gunthers Ende noch kam, fast ein Drittel des Liedes, das fiel dahin, also auch Etzels Tod, dieser bedeutsame geschichtliche Pfeiler der Sage!

Aber auch hier rettete man, was zu retten war. Vier eindrückliche Züge aus dem Schlußteil verpflanzte man nach vorn und gab ihnen einen neuen Sinn.

Erstens die Tötung der Knaben. Kriemhild kann nicht mehr an ihnen die Brüder rächen; der neue Hergang ist der: Kriemhild bewirkt, daß ihr Söhnchen — es ist nur noch eines — durch Hagen ums Leben kommt. Damit ist Etzel tödlich gekränkt und für die Sache seines Weibes gewonnen; solange er es mit seinen Gästen hielte, könnte Kriemhild nichts ausrichten. Immer noch also opfert Kriemhild ihr Kind der Rache; einst geschah es am letzten Gastmahl, jetzt am ersten. Hier hat nun die Neuerung sehr entschieden gemildert: Kriemhild ist keine Medea mehr, die mit eigner Hand ihre Kleinen abwürgt, und das atridische Verschmausen der Herzen ist geschwunden. Wie der Dichter es begründete, daß Hagen dem Kinde den Garaus macht, bleibt uns unbekannt: nach der jüngeren Sage hat der Kleine seinen

Oheim durch eine heftige Maulschelle gereizt; aber dies kann man kaum schon einem Gedicht aus der Zeit des Hildebrandliedes zutrauen (vgl. § 37).

Zweitens das Goldstreuen der Königin. Einst beschwichtigte es die entsetzten Hünen: jetzt stachelt es sie zum Angriff auf die Fremden.

Dann der Saalbrand, einst die tilgende, sühnende Schlußhandlung. Jetzt wird er zur Waffe gegen die Gäste: er treibt sie aus dem Holzbau heraus unter die Schüsse der umzingelnden Hünen. Nach wie vor ist es Kriemhild, die das Feuer anlegt.

Endlich ein Hauptzug, der Tod der Heldin. In dem alten Saalbrand beschloß Kriemhild selbst ihr verwirktes Leben. Auch auf der neuen Stufe, auch als Henkerin ihrer Brüder, hat sie Taten getan, daß sie nicht länger leben kann. Man hätte ihr das Selbstgericht lassen können — nicht mehr in den Flammen, aber sie konnte sich, wie Brünhild, das Schwert in die Brust bohren, das Schwert, womit sie den letzten ihrer Brüder enthauptet hat. Der Dichter entschied sich für Tötung durch fremde Hand. Wir ahnen, weshalb. Sein und seiner Hörer Mitgefühl war bei den Burgunden: so entsprach es der alten Anlage dieses Stoffes. Darum stand Kriemhild jetzt im Lichte der Gegenspielerin, und die Gefühlsspannung der Zuschauer löste sich besser, wenn ein Dritter, ein Freund der Burgunden, das Gericht an ihr vollzog. Eine Rache im Namen der Burgunden.

Zu diesem hohen Amte taugte weder Etzel noch irgend ein namenloser Hüne. Man brauchte eine neue, königliche Gestalt. Sie fand sich in Dietrich von Bern.

30. Dietrichs Rolle ist eine weitere Schöpfung unsres bayrischen Dichters. Wie kam dieser gotische Hauptheld

in die Burgundensage? — Die Antwort ist einfach. Aus der Dichtung von Dietrichs Flucht wußten die Bayern, daß Dietrich ein Menschenalter an Etzels Hof weilte. Er schien zum festen Bestande dieses Hofhalts zu gehören. Dem größten Ereignis an diesem Hofe, dem Burgundenfall, konnte er nicht fern bleiben. Für einen Helden seines Ranges aber mußte man eine gewichtige Rolle finden.

Seine Stellung zu den zwei Lagern war gegeben. Dietrich steht treu zu seinem Schirmherrn Etzel und mißbilligt den Verrat der Königin. Er fühlt mit den edelen Gästen. Er enthält sich des Kampfes, solange es geht. Als er die zwei letzten Burgunden dem Rachedurst Kriemhildens erliegen sieht, da hebt er mit Etzels Einwilligung sein Schwert und haut die Teufelin mitten durch.

Wir sahen, die Tat ist ein Ersatz für Kriemhildens Selbstgericht. Sie fließt nicht aus dem Rachebedürfnis des Täters: sie gleicht einer Hinrichtung durch den Drüberstehenden; sie wirkt wie ein Spruch des Schicksals, der dem Gefühl der Hörer genugtut. Zugleich bildet sie den notwendigen Schlußklang des ganzen.

Dieser Schwerthieb war nur erträglich, folgte er der Bluttat Kriemhildens auf dem Fuße. Die Abführung des Gefesselten und sein langsames Ende im Schlangenhof durfte nicht dazwischen treten. So schließen wir, daß diese hünische Todesart gewichen ist der Köpfung durch Kriemhildens Hand. Wieder eine Milderung, eine Abstreifung des Außermenschlichen, Asiatischen! Geschah die Köpfung vielleicht schon mit dem Schwerte Sigfrids?

Es ist nicht wahrscheinlich, daß der große Dietrich *nur* als Henker der Königin auftrat. Schon auf dieser



Stufe wird man ihn durch eine heldische Tat geehrt haben: er bezwingt Hagen, den stärksten der Burgunden.

Dabei mochte das Gefühl mitwirken, der burgundische Hauptkämpe solle nicht hünischer Hand erliegen. Zwar hat der Dichter des achten Jahrhunderts noch nicht in völkischem Empfinden Hagen und Dietrich als 'Deutsche' zusammengestellt; und da er Baiware war und die Hünen aus der Dietrichdichtung kannte, hat er dieses befreundete Volk nicht als Barbaren verachtet. Aber an Kriegstaten — darin waren die gotische und die fränkische Dichtung einig — standen die Hünen hinter den Andern zurück. So hob es auch Hagen, wenn er den Gotenhelden zum Gegner bekam; und jedenfalls war dieser Abschluß der ganzen Kämpfe durch das Eingreifen des bewunderten Dietrich eine Steigerung, die schon die alten Hörer mit freudigem Herzklopfen aufnehmen mußten.

Neben Dietrich trat noch einer in das Lied ein. Nachdem einmal Etzel der friedliebende Wirt geworden war, empfand man das Bedürfnis, einen Andern aus der Hünenmenge tätig, angreifend herauszuheben. Dazu bot sich Blödel an, Etzels Bruder. Auch er war in der Dietrichsage überliefert, auch er stand als Mitglied des Hünenhofs bereit zu neuer Verwendung. Seine Rolle wurde die, daß er als erster der Aufreizung Kriemhildens nachgibt und seine Hünen zum Kampfe wappnet. Sodann bezwingt er den andern burgundischen Hauptbelden, Gunther, und endlich ruft sein Fall den zaudernden Dietrich zur Waffe.

31. Folgender Verlauf der Kämpfe ist zu erschließen. Eh das Gelage angeht, hat Blödel der Fürstin zugesagt,

den Ausgang der Halle zu besetzen. Drinnen erfolgt die Köpfung des Etzelsöhnchens durch Hagen und dann das Kampfgetümmel, woraus das Königspaar mit Dietrich entrinnt, während die Gäste eingesperrt bleiben. Gunther macht einen Ausfall und wird von Blödel gefangen abgeführt. Um die übrigen Burgunden aus der Halle zu scheuchen, legt Kriemhild nachts Feuer an. Sie brechen am Morgen aus und fallen unter dem Speer- und Pfeilregen der Menge; nur Hagen ficht weiter und fällt einen nach dem andern, darunter Blödel, den Königsbruder. Jetzt darf Dietrich nicht länger müßig stehn. Er tritt Hagen entgegen, überwältigt ihn und liefert ihn gefesselt der Königin aus. Es folgt die Horterfragung.

Man halte dies gegen den Hergang im alt-fränkischen Liede (§ 22). Gewisse Grundmauern sind unverrückt geblieben, so die Reihenfolge: Fesselung Gunthers — Fall der übrigen — letzte Kämpfe Hagens. Die Handlung ist stark bereichert; aus der einen Szene sind etwa sechs geworden. Dies bewirkten die neuen Gestalten aus der Dietrichsage, Dietrich und Blödel, dazu der herübergeholte Knabenmord und Saalbrand.

Dem Dichter mußte diese Bereicherung auch aus technischem Grunde erwünscht sein: sie entschädigte für das verlorene Schlußdrittel des Liedes (§ 29). Der Umfang des ganzen mochte ungefähr der alte bleiben, sagen wir einige 200 Langzeilen.

Alles was dem Gastmahl voranging — Einladung, Reise, Ankunft — hat keine so beträchtliche Ausweitung und Wandelung erfahren.

Hier, und auch schon beim Jüngern Brünhildgedicht, sehen wir, wie der Liedinhalt ein wandelbares und zugleich dauerhaftes Gebilde heißen kann (§ 12).

32. Noch eine letzte, vielsagende Neuerung: Hagen wird über Gunther erhoben.

Die Urform hatte Gunther als entschiedenen 'Helden', im Einklang mit der beglaubigten Geschichte, die zu dem Unheilsjahr 437 nur König Gundihari erwähnt. Vor allem war Gunther die Vordergrundsgestalt in der Horterfragung: da sprach er jene erhebenden Trutzworte. Auf ihm als dem letzten Burgunden sammelte sich das hellste Licht.

Auf der jüngern Stufe ist Hagen der letzte Burgunde geworden, darf er der Königin das Hortgeheimnis verweigern: 'Jetzt weiß niemand um den Schatz als ich, nun Gunther tot ist!' In diesem Schlußauftritt sind die beiden Rollen einfach vertauscht. Schon im vorangehenden hat Hagen stärkere Wölbung erhalten.

Selten erklärt sich eine Aenderung so einleuchtend wie diese. Der Burgundenfall ist zur Rache für Sigfrid geworden — und Sigfrids Mörder war Hagen! Der Täter der ersten Sage wird zum Hauptfeind der Rächerin und damit zum Hauptthelden der zweiten Sage.

So hängt dieser letzte Eingriff eng zusammen mit der Grundneuerung, dem Uebergang von der Bruderrache zur Gattenrache.

Mehr als das, die sämtlichen hier betrachteten Wandelungen gehn von dem einen Anstoß aus: dem Einwirken der baiwarischen Dietrichsage. Dies hat die Verräterrolle auf Kriemhild abgewälzt und die Gattenrache zur vornehmsten Triebkraft gemacht, hat den Schlußteil, die Rache an Attila, zersetzt und damit den Tod der Heldin, den Saalbrand und anderes umgedeutet, hat Dietrich und Blödel beigesteuert, hat Hagen über Gunther erhöht. All dies folgt so planvoll aus dem einen Ursprung, ist so naturhaft unter einander

verlötet, daß wir darin kein mähliches Umbiegen durch ganze Geschlechter sehen können: hier haben wir die bewußte Tat eines schauenden und denkenden Dichters. Eine langsame Entwicklung zeigt sich nur darin, daß bei Kriemhild später die Hortgier zurückweicht vor dem andern Antrieb, der Rache für den Toten (§ 73). Darum braucht doch Etzels Entlastung, das Tauschen der Verräterrolle, nicht schrittweise geschehen zu sein!

Zugleich gibt uns dieser innige Zusammenhang der Teile den Mut, die angedeutete Sagenform — die uns ja erst Jahrhunderte später begegnet — in jene alte Zeit zu legen, als sich die fränkische Sage den Platz neben der baiwarischen Dietrichsage erzwang; als dieselben donauländischen Dichter vor gleichen Hörern heute das Burgundenlied und morgen Dietrichs Flucht vortrugen.

Manche Einzelheit aber an dieser zweiten Stufe bleibt uns dunkel. Um nur einen Fall zu nennen: war es noch das ausgeschnittene Herz des Bruders oder schon das abgeschlagene Haupt, das Kriemhild vor Hagen trug? .... Wir verzichten auf eine zusammenhängende Nacherzählung dieser Sagenform: wir haben uns schon weit genug in den Bereich des Vermutens gewagt. Zu den Namenformen sei noch bemerkt, daß Gernot wohl schon im fränkischen Nordwesten den geschichtlichen Namen Gotmar ersetzt hatte, und daß die Aussprache Kriemhild, für älteres Grîmhild, beim Südwärtswandern der Sage aufkam.

33. Ein folgenreiches Ergebnis der großen Neugestaltung war: Brünhild- und Burgundensage waren nunmehr innerlich verbunden. Auf

der frühern Stufe hatten sie noch locker zusammengehangen — nur durch die Personen und den Hort, nicht durch die Handlung selbst. Sobald der Gedanke auftauchte, der Verrat bei den Hünen sei die Rache für Sigfrid, wuchsen die zwei Fabeln sachlich aneinander. Jetzt hatte die Handlung des zweiten Liedes ihre Wurzel in dem ersten Lied. Das erste erzählte den Mord und das zweite die Vergeltung. Trug man die beiden Gedichte nach einander vor, dann erschien Sigfrids Tod als der Umschwung des Doppelspiels, der Burgundenfall als die Sühne.

Allein, die zwei stattlichen Lieder zu einem zu verschmelzen und auf einander abzutönen, das war nicht so einfach, wie es uns wohl scheinen mag; das ging über den Ehrgeiz dieser gewohnheitsgebundenen Künstler hinaus. Man blieb ruhig bei der überkommenen Zweiheit der Gedichte. Jedes war doch noch für sich zu genießen; wer das eine anhörte, konnte sich leicht aus der Erinnerung das Nötige ergänzen.

Erst auf der vierten und letzten Stufe, erst in unserm Nibelungenlied, ist die Doppelsage auch äußerlich zur Einheit geworden.

34. Dieses baiwarische Burgundenlied hatte noch die alte stabreimende Art, wie sein Altersgenosse, das bewahrte Hildebrandslied. Es ging dann über in den endreimenden Stil der Fahrenden und wurde Jahrhunderte lang vorgetragen, ohne seinen Inhalt groß zu ändern.

Im 10. Jahrhundert, wenn nicht früher, verlegte es den Hünensitz, Etzelnburg, nach Ungarn. Dies stimmte

zu Attilas geschichtlicher Hauptstadt; angeregt war die Neuerung durch das Auftreten der Ungarn, die man für Nachkommen der Hunnen hielt. Zugleich wurde nun die Donau der Strom, den die Burgunden in abenteuerlicher Fahrt queren.

Der innere Aufbau des Liedes aber hielt die zweite Stufe fest. Diese Sagenform — mit Kriemhild als Verräterin, mit dem schuldlosen Etzel und mit Dietrich von Bern — nennt man die oberdeutsche. Norwegen-Island blieb fast ohne Schwanken bei der ältern Gestalt. Der grönländische Dichter, der das jüngere Atlilied der Edda verfaßte, ging zwar darauf aus, dem Stoffe neue Seiten abzugewinnen; unter anderm hat er Hagen vor Gunther begünstigt, möglicherweise unter Einfluß der jüngern deutschen Dichtung. Aber in der Hauptsache hielt er die erste Stufe fest und pries Gudrun (die deutsche Kriemhild) als die streitbare Helferin ihrer Brüder.

Auch unter den Sachsen behauptete sich Etzel als habgieriger Verräter, und sie dichteten ihm eine neue Strafe an: Grimhild erdolcht ihn nicht mehr in seinem Bette; sie erzieht einen Sohn Hagens, einen nachgeborenen Rächer; der lockt den alten Etzel in die Berghöhle mit dem Nibelungenhort und läßt ihn bei dem Golde verhungern.

Doch ist jene oberdeutsche Form auch nordwärts gedrungen: auf ein Eddalied des 11. Jahrhunderts, Gudruns Gottesurteil, hat sie trübe abgefärbt, und im Jahr 1131 konnte ein sächsischer Sänger vor einem Dänenfürsten ein Lied vorsingen, als dessen Inhalt der 'allbekannte Verrat der Grimhild an ihren Brüdern' bezeichnet wird: also die jüngere Sagengestalt.

Es kam auch vor, daß diese oberdeutsche Form sich mischte mit der älteren. So erzählt eine Ballade auf

den Färöer, daß beide, Etzel und Grimhild, von der Strafe ereilt und im Berge eingeschlossen werden. Das ist eine junge, mangelhafte Kreuzung der beiden Formen: man tut ihr zu viel Ehre an, wenn man darin den Uebergang sieht von der ersten zur zweiten Stufe, vom Verräter Etzel zur Verräterin Grimhild. Dieser 'Uebergang' hatte sich in dem Kopfe des einen baiwarischen Dichters vollendet, wie wir dies in § 27 ff. darlegten, und von da an gab es die zwei gegensätzlichen Sagenbilder, die durch die Jahrhunderte vererbt wurden und da und dort einmal zusammenprallten. Auch wenn im Burgundenuntergang der Thidrekssaga der oberdeutsch unschuldige Etzel ein einzigmal 'aller Männer geldgierigster' heißt, ist das ein Einmengsel aus anderer Ueberlieferung: sowohl der Sagaverfasser wie seine sächsischen Gewährsmänner kannten die ältere Sagenform mit dem bösen Etzel.

35. In der donauländischen Heimat stieg das baiwarische Burgundenlied zu neuen Schöpfungen auf. Hier kam es in den 1160er Jahren an einen Spielmann der höhern Art, einen lesekundigen Mann von überragender Dichterkraft. Dieser Ungenannte schuf aus dem sangbaren Liede ein Leseepos von sechs- bis achtfachem Umfang. Ein Wendepunkt in der Entwicklung der Nibelungensage! Der altehrwürdige Stoff wurde buchfähig.

Vorgearbeitet war diesem Schritt seit Jahrzehnten. Der erste Anstoß war von Frankreich ausgegangen. Ein welscher Geistlicher hatte um 1100 ein erstes Heldenepos hingestellt: den berühmten Roland. Den übertrug dreißig Jahre später ein deutscher Geistlicher in hochdeutsche Verse. Ein andrer übersetzte gleichzeitig das

französische Epos von Alexander dem Großen. Diese Geistlichen waren linksrheinische Franken: sie vermittelten die neue Dichtung des westlichen Nachbars. Aber ihre Bearbeitungen fanden von Anfang an Hörer und Abschreiber im bayrischen Südost.

Da hatte man nun zum erstenmal in deutscher Sprache Buchepen mit weltlich-heldischem Inhalt; beide durch Pfaffen aus dem Welschen übertragen; in beiden spielten ausländische Helden mit fremden Namen, die bisher vor deutschem Laienvolk noch nicht erklungen waren.

Die Nachfolge durch Laienfeder und mit heimischem Stoff ließ nicht lange auf sich warten. Ein Teil der fahrenden Spielleute erhob sich damals zu buchmäßiger Bildung: die konnten den Wettbewerb aufnehmen mit den dichtenden Pfaffen. Ein rheinischer Spielmann in Baiern war es, der um 1150 den König Rother schrieb: eine Brautfahrt in behaglich epenmäßiger Breite und mit fröhlichem Ende; der Stoff teils deutschen, teils jüdisch-byzantinischen Ursprungs, Schauplatz und Tracht mittelmeerisch-kreuzzugshaft.

Der König Rother hatte starke Wirkung — auch auf die Spielleute Oesterreichs, an der Donau von Passau abwärts bis an die Ungernmark. Und hier war die Bedingung gegeben für den letzten Schritt: zum kerndeutschen Heldenepos. In diesem Südost liebte man bis in die höhern Kreise hinauf die altheimischen Heroensagen mit ihrem ernsten Inhalt, die sangbaren Spielmannslieder, wie sie uns hier beschäftigt haben: über Dietrichs Flucht, über den Burgundenuntergang und andre Geschichten aus der Wanderungszeit. Solche Liedstoffe goß nun der österreichische Fahrende in Buchepen um.

Ein Epos über Dietrich von Bern scheint den Reigen eröffnet zu haben; war doch Dietrich der Lieblingsheld

dieser Landschaften. Wenig später, wohl noch in den 1160er Jahren, traf es den Stoff, worin ebenfalls Dietrich eine schöne Rolle erworben hatte: den Burgundenuntergang. Es entstand das 'ältere Burgundenepos' oder die 'ältere Nibelungenot'. Damit betreten wir:

Die dritte Stufe der Burgundensage.

36. Erhalten ist uns dieses Werk auch nur mittelbar, genau so wie das Jüngere Brünhildenlied (§ 13): einerseits wurde es die Vorlage zum zweiten Teil unsres Nibelungenlieds, anderseits kam es ins Sachsenland und weiter an jenen Nordmann, der in der Stadt Bergen deutsche Heldengeschichten nachschrieb. So besitzen wir denn in der altnordischen Thidrekssaga eine ausführliche Nacherzählung dieses ältern Epos.

Oft ist sie so getreu, daß uns das jüngere Werk, das Nibelungenlied, durch einen dünnen Schleier entgegenblickt. Dann kommen wieder erloschene Stellen, Verdrehungen, auch große niederdeutsche Zutaten. Die Vergleichung mit Edda und Nibelungenlied ermöglicht uns, das verlorene österreichische Denkmal leidlich genau zu erschließen.

Auch eine dänische Ballade, 'Kremolds Rache', ist letzten Endes aus dieser ältern Nibelungenot hervorgewachsen. Es ist eine arg verwilderte Pflanze, die uns nicht viel hergibt.

Mit dieser dritten Stufe stehn wir also — wie mit dem Jüngern Brünhildenlied — in dem Hochmittelalter der Ritter und Spielleute.

37. Man darf glauben, daß dieser älteste Nibelungenepiker in der Form geneuert hat. Die gewohnte Strophe

der Heldenlieder war die uns bekannte, das Langzeilenpaar (§ 19); ihre Versschlüsse waren wenig geregelt. Diese Form erschien unserm Dichter für ein Buchwerk zu kurzatmig und zu kunstlos. Dann gab es noch die 'kurzen Reimpaare', zwei durch den Reim verbundene Viertakter:

> Nu láz ich álliu míniu dínc
> an gótes genáde únde dín:
> já stent díne vúozè
> in Róthères schózè [1].

Diese Form beherrschte seit Alters die geistliche Buchdichtung, und noch eben hatte sie der König Rother übernommen; aber auch dem sangbaren Spielmannslied war sie nicht fremd. Es war eine kurzschrittige Form, mehr niedlich als wuchtig, dem Pathos ungünstig. Unserm Epiker konnte sie nicht zusagen.

Nun hatte ein naher Landsmann von ihm, der Ritter von Kürnberg, erst vor kurzem mit einer neuen Strophe Eindruck gemacht. Diese 'Kürnbergweise' verband zwei Langzeilenpaare, brachte in die Versschlüsse mehr Ordnung und hob den letzten Kurzvers durch vollen Schluß merklich ab:

> Nu brínc mir hér vil báldè min rós, min ísengewánt, ∸
> wan ích muoz éiner vróuwèn rúmèn diu lánt: ∸
> Diu wíl mich dés betwíngèn, daz ích ir hólt sí: ∸
> si múoz der míner mínnè íemer dárbènde sín [2].

Diese Strophe war ja für den lyrischen Gesang geschaffen; aber unser Künstler fand sie brauchbar für sein

[1] „Nun stell ich meine ganze Sache auf Gottes und deine Gnade ab; stehn doch deine Füße in Rothers Schoß."

[2] „Nun bring mir schnell mein Roß her, mein Eisengewand, denn ich muß vor einer Dame die Lande räumen: die will mich dazu zwingen, daß ich ihr ergeben sei. Sie muß meine Liebe immer entbehren!"



Leseepos: sie war vom Fleisch und Blut der Heldenliedstrophe, sie sah aus wie eine vornehmere, stattlichere Schwester der heroischen Langzeilenpaare; und sie erlaubte, einzelne Prachtstellen des Burgundenlieds mehr oder minder wörtlich in das Epos aufzunehmen. Immerhin wird man sagen dürfen, daß nur die frische Wirkung des Kürnbergers auf seinen Zeitgenossen es verständlich macht, wenn dieses Maß für ein unsangbares Buchwerk gewählt wurde. Wenn der zweite Epiker, dreißig Jahre später, dieselbe Form erkor, so tat er es seiner Hauptvorlage zu Liebe: diese, die ältere Nibelungenot, hatte hier den entscheidenden Schritt getan und die Kürnbergweise als Nibelungenstrophe auf den Thron gesetzt.

Die Reimkunst unsres Spielmanns war, dem Zeitalter gemäß, noch sehr frei, besonders in den klingenden Versschlüssen. Reime wie Hágenè : dégenè und sogar Hágenè : ménegè gaben noch keinen Anstoß. Solche Altertümlichkeiten hat noch das Nibelungenlied aus dem Vorgänger beibehalten (§ 55).

Ueber die Sprache können wir soviel sagen, daß sie neben der des Nibelungenlieds gedrungen und sachlich aussähe, ohne die weiche Breite und das lyrische Schwellen des jüngern Meisters. Manche Zeilen, auch Strophen sind an den Nachfolger übergegangen, und sie geben einen hohen Begriff von dem körnigen und würdevollen Heldenstil des Aelteren; man sehe in § 64. 77. 92 ff. Noch unentwickelt war damals der ritterlich-höfische Wortprunk mit seinen Fremdwörtern. Zwar muß schon diese ältere Nibelungenot für einen adlichen Auftraggeber verfaßt worden sein und sich an höfische Hörer gewandt haben (eine Vermutung darüber sprechen wir in § 41 aus). Aber die Dichtersprache war um 1160 noch wenig durchdrungen von dem neuen Ritter-

wesen; die zierlichen welschen Romane waren in Deutschland, zumal im Südosten, noch unbekannt.

So hatte auch der Inhalt, die Zeichnung der Sitten wie des Innenlebens, mehr altdeutsch-heldisches als modisch-ritterliches Gepräge. Niederer Spielmannsgeschmack, wie er Teile des Jüngern Brünhildenlieds durchsäuert (§ 15—17), hat das Burgundenepos verschont. Bei dem nordischen Nacherzähler begegnet das eine und andre, was für den stabreimenden Hofdichter zu tief gegriffen wäre; so wenn Dietrich im Kampfe mit Hagen Feuer speit und Hagen ausruft: wär ich ein Fisch, dann wär ich bald gebraten zum Essen! Aber diese Nacherzählung ist kein einfacher Abdruck des Epos; die vermittelnden Sachsen und der Nordmann selbst haben ihren Teil daran. Sicher aus dem Epos stammt der Backenstreich, den der sechsjährige Junge auf Geheiß der Mutter dem Hagen versetzt. Diese Tonart gemahnt an Dinge in dem Waltharius des zehnten Jahrhunderts; es ist die Derbheit der frühen Spielleute. Unserm Epiker war der Zug altüberliefert, und seine Kreise vertrugen ihn noch: dreißig Jahre später, im Nibelungenlied, war das anders!

38. Haben wir das baiwarische Lied des achten Jahrhunderts halbwegs richtig erschlossen (§ 27—32), dann können wir feststellen: was man Sagenform im engern Sinne nennt, das ist in unserm Epos beim alten geblieben; eine knappe Angabe der 'Fabel' könnte für die zweite und die dritte Stufe gleichlauten.

Ein Umgestalter also wie jener Skop aus Karls Zeit war der Spielmann aus des Rotbarts Tagen nicht. Er war ein Ausgestalter, ein Erweiterer. Er wollte ein Epos geben, und das meinte eine neue Er-

zählweise. Den springenden, sparsamen Liedstiel ersetzte eine ausführende, gliederreiche Darstellung.

Dies drückt sich schon in ein paar Zahlen aus. An benannten *Personen* brachte das Lied wohl nicht mehr als zehn auf die Bühne, das Epos sechzehn bis zwanzig. *Auftritte* waren es, bis zum Ausbruch des Kampfes gezählt, im Liede vielleicht sieben oder acht, im Epos einige sechzig.

Damit ist schon gesagt, daß die Breite des Epos nicht nur durch sprachliche Anschwellung und verweilendes Schildern zuwege kam: es brauchte dichterisches Erfinden dazu, und unser Künstler hat Auftritte und Gestalten neu geschaffen wie kaum ein Zweiter in der Geschichte des Nibelungenstoffs.

Zudem hat er den äußern Aufwand vergrößert. Jetzt ziehen die Nibelunge — denn so heißen sie bei ihm, nicht mehr Burgunden oder Gibichunge — mit tausend Kriegern aus. Aufbruch, Reise und Ankunft macht dies weitläufiger und öffnet die Bahn zu umständlichen Massenkämpfen am Hünenhof. Nicht mehr, wie einst, mit einer Handvoll erlesener Kämpen ist die Bühne besetzt: das Flachbild mit seinen wenigen scharfen Profilen hat Tiefe bekommen, wimmelnde Hintergründe.

Einst gab es nur die bewegten, vorwärts drängenden Glieder: der Epiker bringt ruhende hinzu, Bilder festlichen Hoflebens.

39. Veranschaulichen wir an einem Beispiel, wie *neue Auftritte* sproßten und den Bestand des Liedes ins vielfache mehrten!

Die gewaltsame Bootfahrt der Wormser war ursprünglich *eine* Szene, *ein* bewegtes Bild. Die Edda braucht vier Langzeilen dafür:

Mächtig ruderten sie, brachen das halbe Boot, warfen sich im Sitz zurück: voll Zorn gebahrten sie. Die Halftern zerschlissen, die Pflöcke barsten. Den Wellen ließen sie den Kahn, eh sie weiter zogen.

Das ist andeutende, verdichtende Liedkunst, schwellend von erregter Stimmung. Unser Epenmeister baut dies aus zu mindestens neun Auftritten. Nehmen wir sie in starker Verkürzung, z. T. nur im Umriß, vor.

Zu Abend kommen sie an die breite Donau und finden kein Schiff. Sie schlagen Zelte auf für die Nachtrast (1. Szene). Als sie gegessen haben, fragt Gunther seinen Bruder Hagen, wer die Wacht halten soll. Hagen will selber flußabwärts Wachtmann sein und sehen, ob er ein Schiff kriegt. Gunther ists zufrieden (2. Szene).

Als die Schar schlafen geht, nimmt Hagen seine Waffen und schreitet am Fluß hinab; er sieht seinen Weg, denn der Mond scheint hell (3. Szene). Er kommt zu einer Bucht und sieht zwei Gestalten darin, und ihre Kleider liegen am Ufer. Das waren Meerweiber. Hagen nimmt ihnen die Kleider weg und sagt zu der einen: Erst mußt du mir sagen, kommen wir heil über den Fluß und zurück? Sie antwortet: Heil kommt ihr alle hinüber, aber nie mehr zurück! Da zieht er das Schwert und haut sie beide mitten durch (4. Szene).

Dann schreitet er weiter, sieht draußen einen Mann auf einem Schiffe und heißt ihn herrudern, einen Krieger des Grafen Elsung überzusetzen (denn dem gehörte diese Mark). Der Ferge will es nicht ohne Lohn. Da hält Hagen einen Goldring in die Höhe. Der Ferge hatte vor kurzem ein schön Weib genommen, dem gönnt er den Ring. Er rudert ans Land, nimmt Hagen an Bord und will mit ihm hinüber; aber Hagen zwingt ihn, flußaufwärts zu rudern (5. Szene).

Sie kommen zu der Schar, die vom Schlaf aufgestanden ist und das Schiff froh begrüßt (6. Szene). König Gunther mit hundert seiner Mannen besteigt das Schiff. Hagen zieht so gewaltig aus, daß beide Ruder bersten und die Pflöcke abgehn; da verwünscht er den, der dies gezimmert hat, springt auf und schlägt dem Fergen den Kopf ab. Gunther verweist ihm zornig die Übeltat, aber Hagen ruft: Nun kann er uns nicht mehr melden bei den Hünen! auch weiß ich jetzt, daß keine Seele von uns heimkehrt! (7. Szene).

Eh sie ans Land kommen, löst sich das Steuer, das Gunther lenkt: das Schiff kentert, und alle Mann kommen naß ans Ufer (8. Szene).

Nachdem die übrigen herübergeschafft sind, schlägt Hagen das Schiff in Stücke und wirft sie in den Strom: Kein Feigling unter uns soll über dieses Wasser entrinnen! (9. Szene).

All dies, an Verszahl schon beinah so viel wie ein kurzes Lied, hat das *eine* vorüberrauschende Bild ersetzt! Hier haben wir epische Breite; jetzt erst wird richtig erzählt, wickelt sich eine Handlung vor uns ab. Aus dem beruhigten Vortrag heben sich einzelne leidenschaftliche Spitzen empor. Eine Fülle von geschauten Augenblicken, teils malerisch, teils dramatisch, entquillt der Einbildung des Dichters. Er erfindet Gespräche: vier Personen kommen zu Wort. Er erfindet Nebenfiguren: die Meerweiber, den Fergen, diesen sogar mit dem biographischen Zuge: er ist neu verheiratet und darum auf Gold erpicht. Ein neuer Eigenname, Graf Elsung, trägt dazu bei, den Boden gleichsam geschichtlich zu festigen. Die altererbten Züge (Ruderbrechen usw.) kommen erst gegen Ende, auch sie entfaltet und neu eingefaßt. Mit

alledem ist aus der einstigen gebündelten Handlung der eine Held, Hagen, beherrschend hervorgewachsen.

Beachten wir nebenbei den meisterhaften Zug: Hagens einsamen Gang legt der Künstler in die Nacht und zwar unter Mondschein. Dies kommt im besondern der Meerweiberszene zugute. Es erfüllt die Lessingsche Vorschrift, Jenseitige nicht ins grelle Tageslicht zu rufen. Wie wenig es sich hier von selbst verstand, zeigt der jüngere Epiker: er läßt seinen Hagen wieder bei Tage wandern.

40. Auf ähnliche Art sind fast alle Teile der Sage ausgeweitet worden.

Die Atlilieder der Edda setzen gleich mit der trügerischen Botensendung ein: unser Epos griff weiter zurück und begann mit Etzels Werbung um die Witwe Kriemhild; dies freilich noch sachlich kurz, erst ein kleiner Anlauf zu den Maßen des Nibelungenlieds!

Über die Einladung verhandelt man jetzt am Wormser Hof in mehreren getrennten Gesprächsszenen, wobei auch die Königinmutter Uote mit einem warnenden Traum auftritt und Giselher das Kind mit seinem liebenswürdigen Jungenprofil sich abhebt.

Die Reise ins Hünenland erhielt zu dem Donauabenteuer einen völlig neuen, gewichtigen Zuwachs: die Einkehr in Bechlaren bei dem Markgrafen Rüedeger. Darüber im nächsten Abschnitt.

Außerordentlich bereicherte sich der Aufenthalt in Etzelnburg. Seine Dauer zählte in dem alten Eddalied nach Stunden: Ankunft der Gäste, Gelage, Kampf, Horterfragung, Schlangenhof, letztes Gastmahl und Saalbrand, dies drängte sich in einen Nachmittag und eine halbe Nacht zusammen. Schon auf der zweiten Stufe spannte sich der Rahmen weiter, weil der Saalbrand

nun in die Mitte der Kämpfe trat (§ 31): das Gastmahl nach der Ankunft brachte noch keine Entscheidung; man erhielt zwei Kampftage. Auf der dritten Stufe gab es zunächst eine Reihe mehr beschaulicher Begrüßungsszenen: Dietrich reitet den Gästen vors Tor entgegen und warnt sie; während die Nibelunge in stolzem Aufzug durch die Straße nach dem Königsgehöft reiten, bewundern die Burgbewohner Hagens unheimliche Erscheinung; in der Empfangshalle hat Kriemhild eine lange, dreigeteilte Begrüßungsszene mit den Ihrigen; der von seinem Palast ausschauende Etzel erkundigt sich nach Hagen und denkt alter Tage, da er als Geisel bei ihm lebte und er ihn zum Ritter schlug. Derartiges wäre im Liede unmöglich; es kennzeichnet den geruhsamen Schritt des Epikers.

Hierauf veranstaltet der Dichter ein erstes, tatenloses Gelage, das Etzel als freigebigen Wirt zeigt und die Herrlichkeit seiner Hofhaltung vorführt. Es folgt die Nachtrast der Nibelungen mit der Schildwacht Hagens und Volkers, darauf ein zweiter Tag in Etzelnburg, seine erste Hälfte ausgefüllt mit höfischer Unterhaltung.

Jetzt erst lenkt es in den alten Grundriß zurück. Die tätliche Feindschaft setzt ein. Der überkommene Auftritt, wie Kriemhild den Schwager Blödel gewinnt, erscheint ausgeweitet: es gehn ihm zwei vergebliche Versuche, bei Etzel und bei Dietrich, voran. Dann beginnt das zweite Gastmahl, das dem einstigen ersten entspricht, mit dem Ausbruch des Streites unter den Fürsten.

Im folgenden kommen noch drei große Einlagen: Blödels Fall durch Gernot, Irings Kampf mit Hagen — vor dem nächtlichen Saalbrand; die Rüedegertragödie — am zweiten Kampftage. Außerdem zerlegt sich der Endsturm, vor Hagen-Dietrichs Waffengang, in

Einzelbilder: Volker und Hildebrand, zwei neu eingeführte Kämpen, zeichnen sich ab; die aufgesparten Königsbrüder Gernot und Giselher erhalten ihren beleuchteten Abgang. Wogegen die zwei Schlußglieder, Horterfragung und Kriemhildens Tod, ohne Zutat aus der zweiten Stufe herüberkamen.

Mit all dieser Ausweitung reicht der Ependichter viel tiefer in den zweiten Kampftag herab. Rüedegers und Dietrichs Massenangriffe müssen diesen Tag ziemlich gefüllt haben, so daß die Heldin bei sinkender Sonne ihr Leben ließ. Ueberschritten aber wird die zweite Tagesspanne nicht: nur vorn, zwischen Einzug und Kampfbeginn, hat das Epos einen vollen Sonnenlauf eingeschoben.

41. Viele der neuen Auftritte stützen sich auf neugeschaffene Gestalten.

Zum Teil sind es Nebenpersonen: Mutter Uote, der Ferge, die Donauweiber; die Markgräfin Gotelind und ihre Tochter; hünisches Gesinde.

Gewichtiger sind die neuen Heldenrollen: auf rheinischer Seite Volker, auf hünischer Hildebrand, Iring und Rüedeger. Aber auch Gernot und Giselher dürfen als Schöpfungen unsres Künstlers gelten, denn er erst hob sie über schattenhafte Statisten hinaus.

Volker ist Hagens Waffenbruder und sonnigerer Doppelgänger; etwas von lustiger Kriegerkeckheit spielt um sein Auftreten. Er ist der videlære, d. h. der Geiger, der Spielmann: unser Oesterreicher hat in ihm den eignen Stand verherrlicht. Spielleute als tapfere Kriegsmannen kannte die französische Dichtung: ein solches Muster hat durch niederrheinische Mittelstufen auf das Notepos gewirkt. Volkers Schwert saust als blutiger Fiedelbogen

auf die Helme der Feinde und spielt ihnen grimmige Weisen auf. Seine sanftere Kunst bewährt er in der Nachtwache, als er mit Hagen vor dem Hause sitzt und die sorgenden Nibelunge in Schlaf geigt. Der Dichter ehrt ihn, indem er ihn durch Dietrich sterben läßt.

In Hildebrand haben wir einen altüberlieferten Helden aus dem Dietrichkreise. Er ist der kriegskundige, bärbeißige Waffenmeister, der älteste der Amelungen — so nennt die Dichtung die Goten —, die Dietrich einst ins Elend folgten; die feste Stütze seines landflüchtigen Herrn. Ihn hat der Spielmann mit der Tötung der zwei jüngern Könige betraut. Das befremdet auf den ersten Blick; es scheint ein zu hoher Auftrag für den unfürstlichen Kämpen. Bei näherm Zusehen verrät sich gute Berechnung darin. Abgesehen von Gunther, der am ersten Kampftage in Haft geriet, sollten die Wormser Könige als Letzte den Schauplatz räumen. Dann aber standen auf der Gegenseite nur noch zwei benannte Helden, Dietrich und Hildebrand. Dem Epiker widerstrebte es, seinen Dietrich, den Richter Kriemhildens, noch darüber nibelungisches Fürstenblut vergießen zu lassen. So fiel der Sieg über Gernot und Giselher dem Waffenmeister zu. Dietrich behielt die Fesselung Hagens, und um das Gleichgewicht zu wahren, gab ihm der Dichter noch Volker zum Opfer.

Aus einer abliegenden Heldensage stammt Iring. Ein Thüringer, der schlaue und kühne Ratgeber seines Königs; er wird zum Verräter am eignen Herrn und kann selber dann die Neidingstat glorreich rächen. So stand Iring in seiner thüringischen Stammsage. Unser Donauländer, nach neuem Stoffe spähend, raffte ihn auf und stellte ihn als verbannten Recken an Etzels Hof. Iring und Hagen waren Geistesverwandte; sie gaben

ein Paar. Als keiner gegen die eingesperrten Nibelungen vor will, läßt sich Iring von Kriemhildens Gold und Freundschaft erkaufen, stürmt kühnlich gegen Hagen an und haut ihm eine Wunde; im zweiten Gange durchrennt ihn Hagens Speer. Diesen wirkungsvollen Schluß des ersten Kampftags hat der Meister ersonnen, um seinem Hagen einen namhaften Sieg zu verschaffen. Denn die Tötung des Königsbruders Blödel hat er ihm entzogen und sie dem Königsbruder Gernot zugeteilt, der sonst tatenlos blieb.

Die unvergleichliche Schöpfung unsres Spielmanns, sein Freibrief auf Unsterblichkeit, ist Rüedegers Rolle. Er fand die Gestalt vor in dem Dietrichepos als Markgrafen Etzels — ein vertriebener deutscher Fürst: Volkstum und Vorgeschichte bleiben im Dunkel —, als großmütigen Helfer und Berater Dietrichs. Seine eigene Eingebung war, daß dieser Lehnsmann des Hünenkönigs mit den Nibelungen durch heilige Bande verbunden ist und dann, gehorsam seinem Herrn, gegen sie kämpfen und fallen muß. Auf seiner Burg Bechlaren an der Donau wird Rüedeger der gütige Wirt der durchziehenden Wormser: er beschenkt sie mit herrlichen Waffen und verlobt dem jungen Giselher seine Tochter. Dieser Bechlarer Tag legt sich als freundlich bestrahlte Insel in die ahnungsdüstere Todesfahrt. Dann gibt der Gastfreund seinen Gästen das Geleit zu den Hünen. Wie Dietrich, will er vom Kampfe nichts wissen. Erst als sein Lehnsherr ihn beschwört, den Tod seines Bruders Blödel zu rächen, stellt er sich an die Spitze seiner Mannen und geht gegen seine Freunde und Schutzbefohlenen vor. Das Schicksal will es, daß sein Schwiegersohn, Jung-Giselher, ihm den Todesstreich gibt — mit dem Schwerte, das sein Gastgeschenk war! Eine Erfindung, so recht aus

dem Geiste heldischer Tragik und der edelsten altgermanischen Vorbilder würdig!

Und daran schließt noch eines. Als Dietrich das Geschehene hört, da spricht er: Jetzt ist tot mein bester Freund, Markgraf Rüedeger: jetzt kann ich nicht länger ruhig sitzen. Waffnet euch, alle meine Mannen!

Daß der Held, in dessen Hand die Entscheidung liegt, grollend abseits steht, bis die Rache für den Freund ihn aufruft und er die unbesieglichen Gegner zerschmettert: darin trifft der Oesterreicher zusammen mit der Ilias: Achilleus-Patroklos. Homer war ihm, auch mittelbar, gewiß nicht bekannt. Es ist schön, wie sich da zwei Heldenepen über den Abstand der Zeiten und Länder die Hand reichen!

Auf der zweiten Stufe, vermuten wir, trieb Blödels Fall zu Dietrichs Losgehn. Dies hat nun Dietrich dem neueingeführten Rüedeger abgetreten und hat selbst den seelisch tiefern Antrieb gewonnen, den Schmerz um den Freund.

Rüedeger reicht, wie Volker, nicht über die Ritter- und Epenzeit zurück. Von diesen jungen Gestalten der deutschen Heldengedichte ist er die eindrucksvollste. Bei seiner liebevollen Ausmalung war wohl ein besondres im Spiele: er war gedacht als verklärtes Gegenbild der zeitgenössischen Landesfürsten, der Babenberger, die bis vor kurzem (1156) Markgrafen geheißen hatten. Ein Gegenbild freilich allgemeinster Art; im Lebensgang, auch in der Machtstellung liegt keine Aehnlichkeit. Schon der Vater der Rüedegergestalt, der erste Dietrichepiker, mag damit dem Babenberger gehuldigt haben: es ist an Heinrich Jasomirgott † 1177 zu denken; in ihm dürfen wir den Auftraggeber dieser ältesten schreibenden Heldendichter vermuten.

Man sieht, wie im Zusammenhang mit Rüedeger Giselher sein Schicksal bekam; auf ihn strahlt Rüedegers Tragik herüber. Zum Bräutigam eignete sich der Jüngling, 'Giselher das Kind'; nach der Frühreife dieser Menschen denke man sich ihn fünfzehnjährig. Der Künstler schuf damit ein reizvolles Gegenbild zu all den sturmharten Männern. Er gewann der Jugendlichkeit des Prinzen dankbare Klänge ab; so zu Ende, als vier Helden noch aufrecht stehn, die ergreifende Fürbitte aus des grimmen Hagen Mund: Ich allein schlug Sigfrid die Todeswunde: laßt den Knaben Giselher nicht dafür entgelten! Er kann noch ein guter Ritter werden, bleibt er am Leben.

42. So verfügte nun der ältere Epiker über fünf Kriegshelden in jedem der beiden Lager. Auf der vorigen Stufe waren es je zwei: Gunther, Hagen — Blödel, Dietrich. Diese Dichter geben mehr auf Gleichmaß und Bau, als man zunächst denken möchte! Nach weisem Plane sind die zehn Kämpen gegen einander gestellt, zu feindlichen Paaren geordnet. Wir haben einiges erwähnt. Man beachte noch die Reihenfolge ihres Erliegens. Zuerst fällt der Hüne Blödel, dann der Thüringer Iring, dann der den Nibelungen befreundete Rüedeger, darauf erst der rheinische Volker und als letzte die vier rheinischen Könige, Gernot, Giselher, endlich Gunther und der Nibelungetrost Hagen. Eine Steigerung bis zuletzt. Die Hünen, wiewohl ohne Gehässigkeit gezeichnet, gelten weniger als die deutschen Stämme. Das Licht strahlt aus von den Nibelungen; sie waren und sind die Helden der Geschichte: daran kann auch die Wärme für die Amelungen nichts ändern.

Am Leben bleiben Dietrich und Hildebrand: so verlangte es die Sage von Dietrichs Flucht. Daher

bekommen diese beiden je zwei benannte Gegner zu überwinden.

43. Nur ausgedichtet, sagten wir, nicht umgedichtet hat der Epiker das Sagengerüst der zweiten Stufe. Den Fall, daß sich ein alter Zug folgenreich änderte, und zwar unter äußerm, kulturgeschichtlichem Anstoß, haben wir beim Saalbrand.

Im baiwarischen Lied war Etzels Königshalle noch ein Holzbau. Daher zwang das Feuer die Nibelunge zum Ausbrechen, und die kurzen Kämpfe des zweiten Tages liefen im Freien ab. In der Stauferzeit konnte man sich einen solchen Palast nur als Steinbau denken. Das Feuer, das man treulich beibehielt, verlor damit seine einstige Wirkung: es ergreift nur noch Dach und Decke, quält die Eingesperrten und bringt sie dazu, den Durst im Leichenblut zu löschen, aber es treibt sie nicht mehr hinaus. Bis gegen Ende bleibt die Halle der Schauplatz der Kämpfe.

Erst dies machte es möglich, das Ringen des zweiten Tages zu verlängern: die zeitlich getrennten, umständlichen Massenstürme Rüedegers und Dietrichs wären undenkbar, wenn das Häuflein der Nibelunge ungedeckt vor dem lodernden Hause stände. So hat erst der Steinbau Raum geschaffen für diese bedeutsamen Zutaten des Epikers: dichterisches und sittengeschichtliches Bedürfnis arbeiten sich hier in die Hände.

Für diese Fragen des Schauplatzes sind wir übrigens angewiesen auf Rückschlüsse aus der vierten Stufe, dem Nibelungenlied; denn der Nacherzähler der älteren Not, in der Thidrekssaga, folgt hier einer niederdeutschen Neuerung: das Gastmahl ist in einen Baumgarten verlegt, die meisten Kämpfe in die Straßen der Stadt verzettelt.

44. Ohne Schäden ließ sich der reichere Faltenwurf des Buchepos nicht durchführen. Gute Beispiele dafür gibt die Fahrt über die Donau.

Wir haben die kurze Liedfassung mit der breiten des Epos verglichen (§ 39). Wer die beiden Formen auf sich wirken ließ, wird sich schon gesagt haben: das Urmotiv mit dem Ruderbrechen stimmt besser zum Liedstil, wo es sinnbildgleich, musikalisch die Stimmung der ganzen Bootsmannschaft ausdrückt. Die mehr erzählerisch lebenstreue Behandlung im Epos hat ihre Verdienste; aber der Hergang wirkt kleiner und etwas launenhaft; er spitzt sich zu auf den einen Hagen und den Fährmann, für die Menge der übrigen hat er nichts zu bedeuten.

Empfindlicher ist ein anderer Uebelstand. Die erste Schiffsladung, hundert Mann, kommt durchnäßt ans Ufer. Obwohl wir diesen Zug erst aus dem Epos kennen, schließen wir mit voller Bestimmtheit: er hat schon im Liede gestanden; er wurde erfunden für die kleineren Verhältnisse des Liedstils, als noch eine Ueberfahrt die gesamte Mannschaft umschloß. Denn es ist dichterisch widersinnig, daß nur das erste Zehntel dieses Mißgeschick hat.

Aber weiter! Diese Netzung der Helden hatte einst ihren guten Sinn. Noch am selben Tage — alle Maße sind hier noch klein — langen die Wormser am Hünenhof an und werden hier gleich in eine Halle mit Feuern geführt, sich zu trocknen. Kriemhild steht dabei und sieht, wie sie am Feuer ihre Mäntel lüpfen — und darunter die Brünnen hervorschimmern! Da spricht sie: Man hat sie gewarnt! Wüßt ich, wer das getan, ich riete ihm den Tod! — Diesem erregten Augenblick zuliebe ist das Naßwerden im Strome erfunden. In geschickter

Neufassung ist hier ein Stück Urgestein von der ersten Schicht — die besorgte Schwester mustert die Eintretenden — erhalten.

So wars im Liede. Das Epos rückt Stromfahrt und Ankunft weit auseinander: die ganze Einkehr bei Rüedeger legt sich dazwischen. Also die Nibelunge haben sich längst trocknen können. Sollte man den Auftritt mit den Feuern und der spähenden Kriemhild opfern? — Wieder haben wir den Fall, daß man ein einprägsames Bild festhielt, nachdem ihm die Grundlage entzogen war. Der Epiker brachte eine neue Begründung bei, die sich seltsam bürgerlich ausnimmt; in der Sprache des nordischen Nacherzählers lautet sie so: 'An dem Tage, da sie zu Etzels Burg reiten, ist nasses Wetter und starker Wind, und alle Nibelunge sind nun naß und ihre Kleider'.

Und damit noch nicht genug. Der Dichter war so gewissenhaft, auch für die erste Netzung, die im Flusse, Abhilfe zu besorgen: er läßt schon bei Rüedeger Feuer anzünden und gelangt so zu einer lästigen Verdoppelung der Trocknungsszene.

45. Es wäre noch viel zu sagen über die Dichtergedanken und die Kunstgriffe dieses ältern Nibelungenepikers. Das Gesagte mag genügen, eine Anschauung zu geben von diesem wichtigsten Vorläufer unsres Nibelungenlieds. Die Betrachtung des Nachfolgers wird noch vieles zufügen. Wer das Formen des jüngern Meisters von dem des ältern abzugrenzen sucht und dabei, bis in den einzelnen Vers hinein, die Zwiesprache oder den Wettkampf der beiden vernimmt (man vergleiche § 75 ff.,

92—97), dem wird der Spielmann der 1160er Jahre eine halbwegs nacherlebbare Größe.

Wenn das Brünhildenlied in keinem Pergament zu lesen steht, ist das nicht anders zu erwarten: solche sangbaren Spielmannslieder zählten nicht auf Niederschrift. Aber die ältere Nibelungenot, die war ja ein Buchwerk: warum ist von ihr keine Abschrift gerettet? Fand sie so wenig Anklang? — Nun, sie wird eine zeitlang viel begehrt gewesen sein; aber nach einem Menschenalter genügte sie dem verfeinerten Geschmack nicht mehr; man schrieb sie nicht mehr ab und verwahrloste die vorhandenen Stücke. Sie wurde beerbt und ersetzt durch unser Nibelungenlied. Und dieses, der Gipfel und Abschluß der Reihe, lebt uns in dreißig Abschriften fort.

Die Hauptquellen des letzten Epikers waren die zwei Dichtungen, die wir hier in § 13—19 und § 36—44 betrachtet haben; ein mündlich überliefertes und ein schriftliches Werk:

1. Ein sangbares Lied mit der Sage von Brünhild und von Sigfrids Tod, ein unliterarisches Gedicht von einigen 200 zweizeiligen Strophen, in den nächst vorangehenden Jahrzehnten gestaltet, vielleicht aus dem Rheinland herübergekommen.

2. Ein Leseepos mit der Sage vom Burgundenuntergang oder der Nibelungenot, ein Schriftwerk von einigen 400 vierzeiligen Strophen, in Oesterreich vor etwa dreißig Jahren verfaßt, die nach Umfang und Gehalt stärkste Leistung der bisherigen deutschen Heldenpoesie.

Neben diesen zwei Hauptquellen treten die Seitenquellen des Künstlers weit zurück (§ 62). Die zwei nennenswertesten waren: ein kurzes Lied mit der Jung-Sigfridsage von der Erbeutung des elbischen Nibelungen-

horts — und das älteste donauländische Epos mit der Sage von Dietrichs Flucht. Aus der ersten dieser Nebenquellen schöpfte unser Dichter allerlei Züge zum reicheren Ausbau der Sigfrid-Brünhildgeschichte. Die zweite bot ihm ein ausgeführteres Gemälde von Etzels Hofhaltung und von den Amelungenkriegern, die neben dem alten Hildebrand ihren Herrn, Dietrich, umgaben.

Für die beiden Hauptstoffe bedeutet das Nibelungenlied eine Neugestaltung: für den ersten, die Brünhildsage, eine dritte Stufe, für den andern, die Burgundensage, eine vierte.

Wir haben die Vorgeschichte des Nibelungenlieds zu Ende verfolgt. Wir sind da angelangt, wo der letzte Meister des Baues die Werkstatt betritt. Es hat sich gezeigt: das was er vorfand, waren nicht 'Volkslieder und Volkssagen' in nebelhaftem Gewimmel. Es waren zwei bestimmte, ansehnliche Dichtwerke.

Dank den nordischen Quellen sind wir in der Lage, einen Stammbaum dieser Dichtwerke zu zeichnen — freilich lückenhaft genug! Die ersten Ahnen tauchen vor uns auf: stabreimende Lieder der Merowingerzeit. Dann eine liedhafte Zwischenstufe aus Karls des Großen Zeit, der Zeit des alten Hildebrandliedes. Endlich die reimenden Formen des staufischen Hochmittelalters, ein Lied und ein Epos. Von den Ursachen der Umdichtung wird uns vieles erkennbar; wir tun Einblicke in das Spiel der neuschaffenden und der zäh festhaltenden Kräfte. Das große Heldenepos des deutschen Volkes steht vor uns als der Erbe jahrhundertealten Dichtens.

Stammbaum des Nibelungenlieds.

Brünhildsage	Burgundensage
1. Stufe: fränkisches Brünhildenlied des 5./6. Jahrhunderts	1. Stufe: fränkisches Burgundenlied des 5. Jahrhunderts
	2. Stufe: baiwarisches Burgundenlied des 8. Jahrhunderts
2. Stufe: Jüngeres Brünhildenlied Ende des 12. Jahrhunderts	3. Stufe: österreichisches Burgundenepos (die ältere Nibelungenot) 1160er Jahre
3. Stufe: Nibelungenlied Teil I (Kriemhildens erste Ehe)	4. Stufe: Nibelungenlied Teil II (Kriemhildens zweite Ehe)

Nibelungenlied
österreichisch, 1200—1205

Die Seitenäste:

Von der 1. Stufe der Brünhildsage sind abgezweigt die Sigurdlieder der Edda aus dem 9.—12. Jahrhundert.

Die 2. Stufe der Brünhildsage findet ihren Niederschlag in der Prosaerzählung der Thidrekssaga um 1250.

Von der 1. Stufe der Burgundensage sind abgezweigt die Atlilieder der Edda aus dem 9.—11. Jahrhundert.

Die 3. Stufe der Burgundensage findet ihren Niederschlag in der Prosaerzählung der Thidrekssaga um 1250.

Das Nibelungenlied.

Die Ziele des letzten Epikers.

46. Um die Wende des zwölften Jahrhunderts schritt der letzte schöpferische Nibelungendichter an die Arbeit. Er war ein Landsmann des älteren Epikers und ein Standesgenosse, ebenfalls ein Spielmann, vielleicht mit einiger geistlicher Schulung. Aber er war drei Jahrzehnte jünger und darum vor anderen Vorbildern aufgewachsen und mit anderen menschlich-künstlerischen Zielen.

Es war die Mittagshöhe der ritterlichen Dichtung in Deutschland. Unser Oesterreicher mag gleichen Alters gewesen sein mit den Meistern der erzählenden und der sanglichen Kunst, mit den Schwaben Hartmann von Aue und Gotfrid von Straßburg, dem Franken Wolfram von Eschenbach und dem Oesterreicher Walther von der Vogelweide. Diese und ihre nächsten Vorgänger erzogen die höfischen Hörerkreise zu neuen Ansprüchen: was noch vor wenig Jahren Beifall gefunden hatte, erschien derb und unfein in Inhalt und Form. Man verlangte eine gewähltere, zierlichere Menschenzeichnung und eine äußerst gepflegte Sprache.

Die Werke ritterlicher Poeten gehörten zu dem Vorrat, den unser Spielmann berufsmäßig vorlas und sang, und ihre Stil- und Verskunst hatte stark auf ihn gewirkt. In wichtigem aber blieb er in den Bahnen

der Spielmannsüberlieferung. Als Stoff für seine eigne Schöpfung wählte er zwei altheimische Heldengeschichten; er schuf keinen Ritterroman nach französischen Mustern, sondern ein Heldenepos. In seinem Südost mangelten welsche Ritterbücher und welsche Sprachkenntnis; dafür standen die Heldenmären höher hinauf in Gunst als am Rheine, wie denn das Geistesleben Oesterreichs bodenständiger, die Ritterschaft volksmäßiger war als im Westen.

Dazu mußte freilich das Persönliche kommen: die Seelenverwandtschaft dieses großen Dichters mit der Heldensage. Deren tiefste Saite, die heroische Tragik, fand in ihm einen Widerhall, den sie bei den drei ritterlichen Epikern nicht gefunden hätte: Hartmann war dafür zu bieder, zu engbrüstig, und den beiden andern fehlte die selbstvergessene Einfalt des Schaffens: Gotfrid war zu gedankenzersetzt und klangspielerisch, Wolfram zu eigenwillig und verschnörkelt, um die große schlichte Linie des Heldenschicksals zu ziehen. Alle drei hingen an den neuzeitlichen Idealen und den fremdländischen Bildern und Klängen der keltisch-französischen Fabelwelt. Unser namenloser Spielmann hat von Hartmann gelernt und mit Wolfram vielleicht leibhaft verkehrt, aber kraft seines Volkstums und seiner eignen Anlage *wollte* er etwas andres: die ritterliche Verklärung der alten Reckenwelt.

Auch in der Form stellte er sich auf die Seite des spielmännischen Vorgängers: er nahm dessen Langzeilenstrophe und verwarf die bei den Rittern alleinherrschende Perlenschnur der kurzen Reimpaare.

47. Der eine seiner beiden Stoffe, die Burgundensage oder Nibelungenot, hatte in Oesterreich eine

Ehrenstellung. Sie spielte im eigenen Lande, und ihren Dietrich von Bern hegte man wie einen Landsmann. Dazu war diese Sage vor drei Jahrzehnten in einem eindrucksvollen Buchwerk ausgestaltet worden. Wir dürfen den eigentlichen Antrieb unsres Epikers darin sehen: er wollte diese ältere Nibelungenot auf die Höhe der gegenwärtigen Kunst heben; er wollte sie in einer Neubearbeitung hinstellen, die sich neben den Ritterromanen der westlichen Nachbarn zeigen durfte.

Zugleich aber spannte er den Rahmen weiter: der Rachetat der Hünenkönigin schickte er die frühere Lebensgeschichte Kriemhildens voraus; das heißt soviel wie: er vereinigte mit dem Burgundenuntergang die Sigfrid-Brünhildsage zu einem fortlaufenden Ganzen.

Die Quelle, woraus er diese Sage schöpfte, haben wir kennen lernen. Falls sie ihm wirklich aus dem fränkischen Rheinland zufloß (§ 19), wird darum doch dieser wichtige Heldenstoff an der Donau nicht unbekannt gewesen sein; aber das rheinische Gedicht war wohl eine besonders reiche Gestaltung der verbreiteten Sage. Spielmännische Lieder wanderten leicht und rasch von Land zu Land. Eine Stelle wird uns auf die Frage führen, ob der Epiker nebenher ein zweites Brünhildenlied benützte (§ 70); dies könnte dann eine in Oesterreich vorgefundene Fassung sein.

Beide Heldengeschichten haben in unserm Nibelungenlied die Gestalt erlangt, die erst im 19. Jahrhundert wieder zu schöpferischer Umdichtung reizte. Das Mittelalter stellte unter den vielen Abschreibern nur ein paar Bearbeiter, die an der äußern Form glätteten, Einzelheiten umbogen oder auch Nachträge einschoben — nicht zum Heile des Werkes! Dichter waren es nicht; eine 'Ilias nach Homer' hat es beim Nibelungenlied nicht gegeben.

Der eine dieser glättenden Schreiber, der sofort nach Erscheinen des Epos, spätestens 1205, seinen Betrieb aufnahm, hat etwas mehr persönlichen Umriß. Von ihm rührt die Fassung des Nibelungenlieds her, die man im Handschriftenstammbaum C* benennt. Der Mann hatte den Scharfblick der Nüchternheit für die Widersprüche und Uebertreibungen im Urtext. Er kann sich schwer an der Dichtung versündigen, aber fast immer mit Bedacht. Ueber hundert Strophen hat er hinzu verfertigt, von denen einige so gut gefielen, daß auch Abschreiber des älteren Textes sie aufnahmen (der Hauptfall in § 89). Wir werden ab und zu einen Seitenblick auf ihn werfen; wir führen ihn kurzweg als 'den Bearbeiter' an.

Der ältere Text — aus der St. Galler Handschrift mit Zuziehung der Ambraser abzulesen — bietet uns im Wesentlichen das Werk des Dichters. Der von Wilhelm Braune erkannte Stammbaum der Handschriften hat uns von dem lästigen Irrtum befreit, wir besäßen überhaupt nur Bearbeitungen des Epos, seine ursprüngliche Gestalt habe altertümlicher ausgesehen und sei uns nicht mehr erreichbar. Für die Stoffgeschichte ist das Ueberlieferte so gut wie der Urtext.

In unsern Zitaten gehn die Zahlen der Strophen und der Aventiuren (d. i. Leseabschnitte) auf die Ausgaben von Bartsch und die Uebersetzung Simrocks in den Neuauflagen von Holz und von Freye[1].

Unsre Uebertragungen wollen keine Nachdichtung sein, nur den Inhalt wiedergeben, wo nötig ins Nüchternere und Deutlichere gewandt.

[1] Das Nibelungenlied übersetzt von Karl Simrock, herausgegeben von Georg Holz, Leipzig und Wien (Meyers Klassiker-Ausgaben); Das Nibelungenlied, Uebersetzung von Simrock mit gegenübergestelltem Urtext, hg. von Walter Freye, Deutsches Verlagshaus Bong & Co.

48. Die zwei Hauptquellen des Nibelungendichters waren — wir erinnern uns — ein schriftloses Brünhildenlied und ein wohl viermal längeres Burgundenepos. Wir fragen jetzt: was hat unser Oesterreicher aus dem Vorgefundenen gemacht?

Fassen wir seine Neuerungen zunächst in sechs knappe Sätze zusammen.

Er hat erstens die beiden Sagen zu einem Dichtwerk verkettet.

Darum hat er zweitens eine einheitliche Versform durchgeführt, und zwar die vierzeilige Strophe der größern Quelle.

Drittens hat er die beiden Teile innerlich einander angeglichen.

Das ganze hat er viertens höfisch verfeinert, in der Sittenschilderung wie im Seelenleben.

Er hat fünftens Sprache und Vers den Ansprüchen der Zeit gerecht gemacht.

Sechstens endlich hat er die Darstellung stark bereichert, so zwar daß die zwei Teile annähernd gleichen Umfang erhielten.

Diese Sätze bedürfen näherer Ausführung. Sie sollen uns als Faden dienen, woran wir die Gänge des Epos durchwandern.

Die sechsfache Neugestaltung des Ueberlieferten.

49. Punkt 1: die Vereinigung der Brünhild- mit der Burgundensage.

Sie bedeutete kein Sprengen der einheitlichen Fabel, keinen zweikreisigen Grundriß, wie ihn manche mindergeglückte Epen zeigen (so der altenglische Beowulf). Hatten sich doch vor Jahrhunderten schon die beiden

Heldenstoffe als ergänzende Hälften eines Trauerspiels zusammengefunden (§ 33). Der letzte Künstler zog die Folge aus alten Voraussetzungen. Er verknüpfte äußerlich, was innerlich längst verbunden war. Eine dichterische Eingebung lag hierin nicht.

Aber auch das äußere Verbinden verlangte einen schriftstellerischen Ehrgeiz, den doch der große Vorgänger vor dreißig Jahren noch nicht gehabt hatte; zu schweigen von den federlosen Lieddichtern, die auch in der Folgezeit den Verrat an Sigfrid und den Verrat bei den Hünen als getrennte Nummern ihrer Bestände weiterführten. Seine Bedeutung für das Kunstwerk hatte der Schritt, weil er den Meister dazu aufforderte, die zwei Sagen nach Form und Inhalt in Einklang zu setzen.

Punkt 2: die Durchführung der Vier Langzeilen-Strophe.

Die Vorgeschichte dieser Kürnbergs-Nibelungenweise haben wir in § 37 angedeutet. Daß der Epiker das stattlichere Maß den einfachen Langzeilenpaaren der Brünhildquelle vorzog, erwarten wir nicht anders. Daß er aber trotz Hartmann und seinen Kunstgenossen für Langzeilen und Strophenbau entschied, war ein bemerkenswertes Zugeständnis an den älteren Burgundendichter, folgenreich für die jüngeren deutschen Heldenepen: die Absage an die kurzen Reimpaare wurde zu einem Gattungszeichen der Gruppe.

Die Strophe schafft wiederkehrende Einschnitte und übt damit tiefe Wirkung auf den sprachlichen Ausdruck. Das stetige Weiterströmen, das man oft als sternengeschriebene Pflicht 'des Epos' ansieht, ist bei Hexametern möglich und bei Stabreimversen, wie sie der altsächsische Heliand baut, auch in den kurzen Reim-

paaren, — nicht im Nibelungenlied. Dieses ist hierin der sangbaren Urform epischer Dichtung näher geblieben.

Es hat aber Mittel, das strophische Band zu lockern: bisweilen führt es den Satz über die Strophe hinweg; innerhalb der Strophe legt es die sprachlichen Ruhepunkte an beliebige Stelle (vgl. § 64). Damit hatte der erste Epiker sicher noch zurückgehalten; bei ihm gliederte sichs noch rechtwinkliger in Halbstrophen und Einzelzeilen, ähnlich wie beim Sänger von Kürnberg.

50. Punkt 3: die innere Angleichung der beiden Epenteile. Hier waren verschiedene Aufgaben zu lösen, und glatt ist die Rechnung nicht aufgegangen.

Einmal galt es, sachliche Widersprüche der zwei Quellen zu tilgen.

Hagen war im Brünhildenlied der menschliche Gefolgsmann, im Burgundenepos der elbische Halbbruder der Könige. Giselher war in der ersten Quelle schon erwachsen und widerriet den Mord: die zweite lieh ihm den Ausspruch, er sei bei Sigfrids Tode ein fünfjährig Kind gewesen, und nannte ihn, den nunmehr Fünfzehnjährigen, 'Giselher das Kind'. In beiden Fällen ist der Spielmann der ersten Quelle gefolgt und hat die zweite angeglichen. Dem Hagen darf man jetzt nicht mehr — bei der Beratung in Worms und beim Kampf mit Dietrich — den elbischen Erzeuger vorrücken, und bei Giselher geht es nicht mehr an, daß seine Mutter ihn von dem Zuge freibitten will und zuletzt Hagen für sein junges Leben eintritt (§ 41). Im übrigen wirkt Giselher bis ans Ende als Jüngling, und auch der Beiname 'das Kind' ist an ihm hängen geblieben — und doch müßte er bei der Reise ins Hünenland schon im Schwabenalter stehn!

Dann der Name der Wormser Könige. Im Brünhildenlied hießen sie 'Burgonden', im ältern Epos 'Nibelunge'. Den ersten Namen gebraucht unser Dichter von Anfang zu Ende, den andern erst in Teil II, während Teil I unter 'Nibelungen' die frühern Hortbesitzer versteht, ohne daß über den jähen Wechsel des Namens ein Wort fiele (vgl. § 26). Die Schlußwendung 'daz ist der Nibelunge nôt' stammt aus dem älteren Epos, wo sie passend den Inhalt des ganzen Gedichts, eben den Burgundenuntergang, ausdrückte. Für das jüngere Werk, das die Brünhildsage einbezieht, ist die Formel zu eng. Daher ersetzte sie der Bearbeiter durch das allgemeinere 'daz ist der Nibelunge liet', und dieser Name ist nach dem Wiedererstehn des Denkmals (im Jahr 1782) zur Herrschaft gekommen.

51. Sodann sollten die namhafteren Gestalten des Wormser Hofes in beiden Hälften beschäftigt werden.

Volker, der kühne Spielmann, diese Schöpfung des ältern Notdichters, war dem Brünhildenlied fremd. Unser Verfasser bemüht sich, ihn wenigstens in Sigfrids Sachsenkrieg tätig anzubringen; aber man merkt noch, erst im zweiten Teile, wo wir in den Kreis des früheren Epikers kommen, gewinnt Volker rechtes Leben. Das Brünhildenlied seinerseits enthielt keine einzige Figur, der man in Teil II erst noch hätte Raum schaffen müssen. Aber unser Meister selbst stattete Gunthers Hofhaltung mit einer Gruppe von Würdenträgern aus, und die sollten im zweiten Teil nicht alle in der Versenkung verschwinden: dreie davon hat er nach der Etzelwerbung noch auf der Bühne gehalten.

Den bedeutendsten, Dankwart, hatte er offenbar für Teil II erfunden: dort beherrscht er zwei der

glänzenden neuen Einlagen (§ 61,6 und 9); seine Rolle in der Anfangshälfte war nur Zugabe dazu. Bei Dankwart passiert unserm Spielmann der grellste Widerspruch des ganzen Werkes: er läßt ihn am Hünenhof sagen, bei Sigfrids Ermordung sei er noch ein wênic kindel, ein ärmlich Knäblein, gewesen (Worte, die in der Quelle Giselher sprach), und doch zieht er schon als reisiger Kämpe zu Brünhild mit.

Auch Rumold, der Küchenmeister (d. h. Verwalter der königlichen Tafel), hat seinen einzigen geschauten Augenblick im zweiten Teile, wo er den zu Kriemhild geladenen Herren den gemütlichen Rat gibt, sie sollten doch daheim bleiben, sichs wohl sein lassen an Kleidern, Wein und Weibern: 'dazu gibt man euch Speise, die beste, die je ein König auf Erden erhielt!' (ein lustiger Einfall, an dem sich Wolfram in seinem Parzival übertreibend ergötzt). Wo Rumold früher begegnet, ist er kaum mehr als ein Name. Und nun noch etwas seltsames! Kaum fünfzig Strophen später, als die Wormser schon unter Flöten und Posaunen am Aufbruch sind, fängt Rumold wieder zu warnen an, und zwar stellt ihn der Dichter mit einer gewissen Feierlichkeit vor, als wäre er uns fremd (Strophe 1517 f.), und König Gunther setzt ihn als Landpfleger ein: für einen kuchenmeister immerhin überraschend! — Das dreifach Befremdliche erklärt sich bei der Annahme: diesen letzten Warner und Landpfleger, samt seiner nachdrücklichen Einführung, nahm unser Mann aus dem ältern Epos herüber. Da er ihn Rumold nennt, will er ihn seinem eignen Geschöpf, dem schon siebenmal erwähnten Küchenmeister, gleichsetzen, obwohl die Würdestellung nicht recht stimmt und die Neueinführung den Hörer verwundert.

Eine gewisse Unklarheit ergab sich auch bei der dritten dieser Gestalten, Eckewart. Einen Markgrafen dieses Namens hat der letzte Epiker in Teil I neu eingeführt: er ist Kriemhilden näher verbunden, dient ihr auch nach Sigfrids Tode, und so ist es begründet, daß er in den zweiten Teil herüberkommt, seiner Herrin nach Etzelnburg folgt und dort als ihr Kämmerer waltet (Strophe 1283. 1398). Nun hatte aber auch Teil II seinen Eckewart: den einfachen Grenzwächter, den Warner der Burgunden, ein Erbstück aus der Ursage (§ 27). Der ältere Meister hatte den Markhüter, was ja nahe lag, zum Dienstmann des Markgrafen Rüedeger gemacht; im Dienste der Kriemhild durfte er, der die Fremden warnt, nicht mehr stehn! Der Nachfolger konnte sich nicht entschließen, den unklar gewordenen Auftritt wegzuschneiden. Falls er die Absicht hatte, diesen überlieferten Eckewart gleichzusetzen dem neuerfundenen Namensvetter, dem Markgrafen — unsere Ausgaben nehmen dies an — hätte er es schon deutlicher sagen dürfen. Aber diese Gleichsetzung würde eine große innere Unmöglichkeit bergen.

52. Zur innern Angleichung der beiden Teile gehört vor allem auch, daß eine beherrschende Gestalt durchgeführt wurde.

Dafür kam Sigfrid nicht in Betracht, und es ist ein besondres Verdienst unsres Dichters, daß er die erste Hälfte des Epos, trotz allem Ausweiten und sosehr der biographische Hang damals in der Luft lag, nicht zur Lebensgeschichte Sigfrids entarten ließ. Dies hätte den Umriß der Brünhildfabel gesprengt und damit auch den Zusammenhalt des Gesamtwerks geschädigt. Was der Spielmann von Sigfrids Jugendsagen anbringen

wollte, hat er weislich dem vielbewanderten Hagen als Erzählung in den Mund gelegt. So konnte er es in vierzehn Strophen zusammendrängen, und der Hörer blieb auf dem Fahrweg der Hauptgeschichte.

Zweie konnte man als durchgehende Helden behandeln: Kriemhild und Hagen. Unser Dichter entschied sich für Kriemhild. Dies legte ihm schon seine erste Quelle nahe, das Brünhildenlied. In diesem hatte bereits Kriemhild ein Uebergewicht über die einstige Heldin erlangt, sofern Kriemhildens Traum am Anfang, ihre Trauer und Anklage am Ende stand. Aber der letzte Meister hat sie noch kräftig gehoben.

Nirgends quellen seine Zutaten beredter, als wo die neue Heldin im Spiele ist. Sigfrids Heirat hat er ausgesponnen zur minniglichen Werbungsgeschichte; das Eheglück der beiden malt er in ruhenden Strophenreihen aus. Und wieder dem Gram der Witwe gönnt er ganze Aventiuren: wir fühlen, daß diesem Schmerz noch etwas entspringen muß; hier schlägt sich die Brücke zum zweiten Teil, zur Rachesage. Er selbst steht entzückt vor seiner Heldin; er malt sie in schattenlosem Lichte. Sigfrid, der Herrliche, ist ihrer gerade noch würdig.

Der Dichter ist so sehr Partei, daß er die Gegnerin, Brünhild, tief unter die Stufe des Liedes erniedrigt. Zwar bringt er anfangs das Bild der selbstherrlichen Kraftmaid auf ihrem Isenstein saftig, mit einem gewissen Märchenzauber heraus. Aber in der Nähe Kriemhildens fällt auf die Andere sogleich ein fahles Licht der Abgunst. Mindestens zwei ihrer leidenschaftlichen Szenen sind ihr geraubt. Sobald sie ihre Anklage vor Gunther hinter sich hat, kommt sie mit keinem gesprochenen Wort mehr auf die Bühne; nur noch ein paar karge

Hinweise, wie 'Dazu hatte Brünhild geraten'! Sogar dies fehlt nicht, daß Brünhild an Schönheit der Schwägerin nachstehn soll (Strophe 593).

Das Gefühl für die herbe Größe dieses Frauenschicksals war ja schon auf der Vorstufe geschwächt. Der Letzte brachte keine Liebe, ja kein Verständnis mehr auf für dieses unminnigliche, um die eigene Ehre kämpfende Weib. Was er uns im ersten Teil seines Epos erzählt, würde man in der Tat keine 'Brünhildsage' mehr nennen, sondern eine Geschichte von Kriemhildens erster Ehe.

Im zweiten Teil liegt es anders. Wir sahen, wie Kriemhild zur Gegenspielerin wurde, sobald sie die Feindin der Nibelunge war; denn d i e s e waren die Träger des bewunderten Heldentodes. So hat es offenbar noch der ältere Epiker beleuchtet; seine Liebe gehörte mehr dem Hagen als der Kriemhild.

Der Nachfolger hat etwas mehr Gewicht in die Schale der Heldin gelegt; namentlich zu Anfang, bei der Brautwerbung durch Rüedeger und weiter bis zur verräterischen Einladung, ist Kriemhild auf eine lange Strecke hin die entschiedene Vordergrundsgestalt geworden. Es sind dies die Teile, die das ältere Werk nur flüchtig behandelt hatte. Dann aber dringt die überkommene Anlage durch. Wir erleben die Geschichte vom Standpunkt der Burgunden; nur selten verschwinden sie von der Bühne; in den Kämpfen fühlen wir uns an ihrer Seite — bis Rüedeger und die um Dietrich wieder ein Gleichgewicht herstellen. Das Oesterreichertum des Dichters hat der Wärme für die Nibelunge nicht geschadet. Dem Herzen des Hörers sind sie näher gebracht als ihre Feindin. Bezeichnend, daß der Reimschmied, der ein ganzes Buch über die K l a g e der

Hinterbliebenen zudichtete, es nötig fand, das Handeln der Kriemhild zu rechtfertigen und ihren Gegner Hagen zu drücken; was wieder auf den Bearbeiter des Epos abfärbte und ihm Zusätze eingab, von denen Simrock mit Grund sagte, sie könnten ihm das ganze Gedicht verleiden!

So ist allerdings Kriemhild die Gestalt, die durch das Gesamtwerk hingeht, und ihr Schicksal schließt die beiden Hälften zusammen. Ein 'buoch Kriemhilden' durfte das Epos heißen mit mehr Recht als 'der Nibelunge Not' oder 'der Nibelunge Lied'. Aber ein Kriemhildenroman ist die Dichtung nicht geworden, so wie das Kudrunepos in seinem Hauptteil ein Kudrunroman ist. Unser Künstler steuerte darauf hin, und wo ihm die dünner fließende Quelle den Weg frei gab, da hat er das Ziel erreicht. Für die zweite Hälfte wär es kaum ein Glück gewesen, wenn er Kriemhild als wahre Heldin durchgesetzt hätte. Das Große ist ihm gelungen und ist sein eigenstes Werk, daß er uns den Umschwung glaubhaft macht von der glück- und liebestrahlenden Gattin zur unerbittlichen Rächerin. Dafür hatten die Vorgänger noch nicht zu sorgen brauchen.

Mit Unrecht hat man die Lebensjahre der Heldin widerspruchsvoll gefunden. Kriemhild, sagte man, sei eine von den epischen Frauen, die nicht altern. Ja, darin sollte ein 'unwidersprechlicher Beweis' für die Mehrheit der Verfasser liegen! In Wirklichkeit hat der Spielmann diesen Punkt sorgsam bedacht. Rechnen wir seinen Zeitangaben nach und nehmen wir Kriemhild zu Anfang als fünfzehnjährig, dann zählte sie bei Sigfrids Tod 25 Jahre, bei der zweiten Heirat 38 und bei der Rache 50. Was wäre dagegen einzuwenden? Höchstens könnte man folgern, der Dichter habe nicht

den Blick des jungen Mannes auf diese Dinge gehabt; er sei also etwas älter als Wolfram und Gotfrid, deren Geburt man um 1170 setzt.

53. Als vierten Punkt nannten wir die höfische Verfeinerung. Eine Veredelung im Sinne des Ritterstandes, und zwar des österreichischen; auch des ritterfreundlichen Pfaffentums. Wir wissen, daß der spielmännische Verfasser auf die Gebildeten und ihre Kunst eingestellt war (§ 1. 46).

Man kann es auch Verneuerung nennen; Abstreifen des anstößig Altfränkischen.

Vielerlei gehört hierher, äußeres und inneres. Kostbare Kleider und verschwenderische Feste, Speerstechen und fürstliche Empfänge, höfliche Damenunterhaltung und eheliche Zärtlichkeiten: davon gibt es nicht wenig im Nibelungenlied. Diese wohllebigen Dinge, die dem Stoff des Gedichts jahrhundertelang, ja bis vor kurzem so urfremd gewesen waren! Rittertum gegen Reckentum, Stauferzeit gegen Völkerwanderung: ein Zweiklang, der dem stabreimenden Heldenlied noch fehlte. Es braucht kein Mißklang zu sein — aber dem von der Edda Kommenden tönt es manchmal etwas querständig.

Die nächsten Vorgänger hatten sicher auch schon ihr Teil verrittert, aber unser Letzter hat noch einen sehr großen Schritt getan. Man möchte wissen, wie oft z. B. das Wort minniglich im Brünhildenlied oder in der ältern Not stand. Vielleicht noch gar nicht. Unser Epos bringt es über achzigmal schon im Urtext — der Bearbeiter hat es noch viel öfter.

Die Mischung ist ungleich. Je mehr der Dichter selbst erfindet, je moderner wird das Gewebe; wo er ins Zuständliche geht, ist er mehr Zeitkind, als wo er

dramatisch erzählt. Die Folge davon: Teil I fühlt sich neuartiger an als Teil II. In Teil I, bei der Brünhildenwerbung, sieht es eine Zeit lang so aus, als sei der Zweck der Freierfahrt die Schaustellung der schneeweißen, kleegrünen, rabenschwarzen Seidenkleider mit Fischotterbesatz und Edelsteinen in arabischem Gold, und als man noch des Glaubens war, unser Epos bestehe aus einem Haufen Lieder, lag die Vermutung nahe, ein paar davon stammten von Hofschneidern, während man, bemerkenswerterweise, bei keinem auf einen Hofkoch raten konnte. Der Spielmann strengt sich eben an, die rechte Eleganz zu treffen; er nimmt den Mund voll und wird darob kleinlicher und eintöniger als die Ritter, die mehr zierliche und zünftige Kennerschaft üben; was von dem leidenschaftlichen Heldengeist noch weiter abliegt!

Im ganzen bleibt der Abstand groß von einem Tristan oder Parzival. Neben dem alten Ger erscheint nur viermal der ritterliche Speer, und die Namen Recke, Held und Degen stehn den Rittern noch wohl an. Die regelrechte Zerlegung eines Hirsches, in 140 Verspaaren auseinandergesetzt (wie bei Gotfrid von Straßburg), wäre in der Sigfridjagd unmöglich; eine richtige Tjoste mit all ihren welschen Kunstausdrücken suchte man vergebens, und die Frauenverehrung des Nibelungenlieds, die sich mit stark sinnlichem Beiklang bis auf die ungenannten Hoffräulein erstreckt, ist noch frei von der arabisch-provenzalischen Einfuhrware des Minnedienstes.

Das wichtigste ist, daß Denken, Reden und Handeln der Gestalten aus einem feineren, wählerischeren Gefühl geformt wird. Das äußert sich in kleinen und großen Dingen. Als Sigfrid am Bache angekommen ist, wartet

er höflich, bis der König des Landes getrunken hat. Die Meerweiber haut Hagen nicht mehr mitten durch, er nimmt mit galanter Verneigung Abschied von den Damen. Daß der freundliche Giselher dem eignen Schwäher Rüedeger den Todesstreich geben soll, dagegen lehnt sich das Gefühl des Oesterreichers auf, und er setzt den härteren und fernerstehenden Gernot in diese Rolle. Die schroffe Antwort auf Kriemhildens Anstiftung: 'Wer die Nibelunge erschlägt, tut es ohne mich, und es mag ihm übel bekommen!' ist für Dietrich zu unfein geworden: sie wird auf seinen Waffenmeister abgeschoben, und Dietrich 'in seinen Züchten' fährt fort: 'Laß diese Bitte, mächtige Königin!'

Die ständische Stufe der Menschen wird jetzt feinfühlig abgewogen. Dem Hohen ist nicht das gleiche erlaubt wie dem Niederen, und die Fürsten sollen im Kampfe einem Ebenbürtigen erliegen.

Oft haben diese menschlichen Rücksichten zur **Umprägung des Sagenbilds** geführt; ja, sie waren die Haupttriebkraft bei der Ausbildung der letzten Sagenstufe. Unsre Betrachtung in § 67 ff. wird dafür Beispiele in Menge geben.

Es kommt vor, daß die Vornehmheit des Rittertums zurücklenkt zu der des alten Hofdichters, während trennend dazwischen steht die rohere Auffassung der älteren Spielleute. So beim Brünhildenkampf (§ 69).

Einiges hat der Dichter wohl oder übel stehn lassen, was zu dem neuen Tone schlecht stimmt. Der stärkste Fall in Gunthers Brautnacht: noch immer bindet Brünhild dem König Hände und Füße und hängt ihn an die Wand (vgl. § 15). Die Hörer am Wiener Hofe werden dazu gelacht haben. Die Ueberlieferung war hier stärker als das Anstandsgebot.

Ein deutliches Ueberlebsel in der Sittenschilderung erscheint bei der Rheinfahrt zur Brünhildenwerbung. Nach dem unerhörten Aufwand für den Kleidervorrat der Freiwerber überrascht uns der Bericht, daß die vier Herren ohne alles Gefolge den Kahn besteigen, Sigfrid eigenhändig mit der Stange abstößt und König Gunther in Person ein Ruder handhabt. Mit den kleineren Verhältnissen des Liedes hatte sich dies noch wohl vertragen. Die frischkräftige Strophe 379:

> Sîvrit dô balde eine scalten gewan:
> von stade begunde schieben der kreftige man.
> Gunther der küene ein ruoder selbe nam.
> dô huoben sich von lande die snellen ritter lobesam

stammt wohl geradezu aus dem Lied: unserm Spielmann war sie ans Herz gewachsen, und so brachte sie die Fahrt ohne Dienerschaft herüber. Aehnliche Fälle von Versentlehnung besprechen wir in § 64.

54. Hinter dem Ritterlichen steht das Kirchliche weit zurück.

Nur einmal im ganzen Gedicht erscheint ein echt epischer Hergang mit frommer Spitze: bei der Donaufahrt wirft Hagen den Kaplan über Bord, und den läßt dann die Gotteshand als einzigen heimkehren (Strophe 1574 ff.). Wärme für kirchliche Handlungen — Seelenmessen, fromme Stiftungen — zeigt sich nur bei Sigfrids Begräbnis. Beidemal haben wir Neudichtung des letzten Epikers.

Christliche Worte fallen in Menge, aber solche hat schon das Hildebrandslied des achten Jahrhunderts! Christliche Einwirkung auf das Denken der Helden begegnet insgesamt dreimal, am wärmsten in Rüedegers

Seelenkampf. 'Ehre und Leben', spricht er zur Kriemhild, 'hab ich geschworen für euch zu wagen: daß ich die Seele verliere, das hab ich nicht geschworen' (Strophe 2150): damit stellt er das Jenseitsheil den irdischen Gütern entgegen. 'Daß mich doch der erleuchte, von dem ich das Leben habe!' entringt es sich seiner Brust.

Ein gläubiger Klang von dieser Innigkeit kehrt nicht wieder. Keiner der Helden stirbt mit einem Aufblick zur Gottheit, einem Gedanken an sein Seelenheil. In den meisten jüngeren Heldenepen und auch im König Rother atmen wir kirchlichere Luft. Schon das englische Beowulfepos des achten Jahrhunderts — das Werk eines Geistlichen — hat viel mehr von biblischer, im Innersten unheldischer Stimmung, und über die Germanen hinaus hat man bemerkt, daß wenige der Nationalepen so gleichgültig gegen den Glauben sind wie das Nibelungenlied.

Auf Goethe wirkte das Gedicht 'grundheidnisch'; 'keine Spur von einer waltenden Gottheit . . . Helden und Heldinnen gehen eigentlich nur in die Kirche, um Händel anzufangen'[1]. Das ist jedenfalls richtiger als August Wilhelm Schlegels Eindruck, das Nibelungenlied sei 'seinem innersten Geiste nach christlich'! Der Kern war eben vor- oder außerchristlich; wenn man will, heidnisch, nur daß man nicht an das Götterwesen denken darf. Dieser Kern hat dann eine dünne christliche Schale angesetzt, zumeist unter dem letzten Epiker. Viel mehr zu sagen hat die weltlich-ritterliche Milderung des heidnischen Erzes. Sie ist tief gedrungen; und doch, vor der innersten Zelle der Sage machte sie Halt. Noch immer wird Brünhild frohgemut betrogen, ersinnt

[1] Weimarische Ausgabe 42 II, 472 f.

Hagen seinen Verrat und übt Kriemhild ihre große Rache. Das Nibelungenlied wurde ein Stück alten Heroenlebens in mehr oder weniger ritterlicher Ausformung.

Unser Spielmann ist ein weiches Gemüt, überaus leidensfähig, eine 'schöne Seele'. Die Schicksale, die er erzählt, sind eigentlich zu furchtbar für sein Nacherleben. Daher sein ewiges Klagen und am Schluß das schwächliche Fazit: 'Die Leute alle hatten Jammer und Not; in Leid endete des Königs Feier, wie ja immer Freude zu allerletzt mit Leid vergilt'. Dazu braucht es eine Kriemhildenrache? . . . Die nämliche Sage schließt im Eddalied mit einem Aufflammen der Begeisterung für die Rächerin! Da haben wir den Abstand der Kulturen: den zeitgenössischen Hofkrieger — und den nachgeborenen Spielmann, dem die Feder wohl leichter lief als das Schwert.

Zugegeben, die Tragik des Nachgeborenen quillt stark ins Elegische hinüber. An Tiefe, an schmerzlichem Nachdruck hat sie dadurch noch gewonnen. Und was er selbst zugedichtet hat, beweist uns, wie sehr seine Einbildung auch für die Lust der Kriegertaten glüht und daß der Schatz der heroischen Sage einen verstehenden Pfleger in ihm gefunden hat.

55. Das Neugestalten des letzten Epikers galt, fünftens, der sprachlichen und metrischen Verfeinerung.

Dies mußte noch mehr als das vorige den ganzen Körper der Dichtung durchdringen; denn in den dreißig Jahren, seit die Hauptquelle entstanden war, hatte sich viel geändert im deutschen Versemachen, und die kleinere Quelle hatte schon als sangbares Spielmannslied eine

ungepflegtere Form: diese unbuchlichen Gewächse hatten sich nicht in die ritterliche Zucht der letzten Jahrzehnte gestellt.

Neben dem König Rother wirkt das Nibelungenlied reich und gerundet, strömend und formbewußt. Minnesang und Ritterepen haben die Sprache blühender und edler gemacht, aber von der Versrede der Westländer hebt sie sich fühlbar ab: Der Wortschatz hält manche altertümliche, pathetisch klingende Ausdrücke fest, die der Prosa abhanden gekommen waren und daher auch bei den Rittern zurücktraten, und der Satzbau liebt lebhafte, wuchtige Stellungen, die einem Hartmann zu weit von der glatten höfischen Rede ablagen. Die starren Formeln in mehr oder minder wörtlicher Wiederholung vermeidet unser Spielmann; hierin steht er den Rittern näher als dem Durchschnitt seiner Standesgenossen.

Der innere Versbau ist für seine Zeit, das beginnende 13. Jahrhundert, modern zu nennen, d. h. verhältnismäßig glatt und ausgeglichen. Schwergefüllte Takte erlaubt sich fast nur der Verseingang zuweilen:

din űbermuot dich hát betrógen;
daz hábe dir ze bóteschéftè;
ich wǽne sie die liehten brűnnè.

Anderseits die einsilbigen Innentakte stehn nicht mehr so gehäuft wie noch in Hartmanns Jwein. Ein Vers wie dúrch dích mít ím (so in einer schlechteren Lesart) wäre dem Dichter selbst nie aus der Feder geflossen, auch nicht der von einem Herausgeber gedrechselte: den scház trúoc mán. Zwei Altertümlichkeiten, gemessen an der strophischen Dichtung der Zeit, sind diese: die ungeraden Kurzverse enden beliebig klingend oder voll:

> die túmben únt die wísèn;
> váter áller túgendè

oder:

> ja sól er ríten gúotiu róss;
> nú ir mích betrógen hábet;

und die Kurzverse 2 und 4 der Strophe enden nicht nur stumpf:

> úf den hélm gúot ⏊́;
> kúnnet ir úns geságen ⏊́,

sondern auch klingend mit drei Hebungssilben:

> diu schíf verbórgèn ⏊́;
> sprách do Hágenè ⏊́.

Da diese letzte Art in der zweiten Hälfte des Werkes 57mal, in der ersten nur 8mal vorkommt, mag sie der Quelle der zweiten Hälfte, dem ältern Epos, teils entlehnt, teils nachgebildet sein, und der ältere Epiker baute diese ungewöhnlichen Schlüsse nach dem Kürnberger, der sie sehr begünstigt. Sie haben im gesungenen Verse bessern Sinn; im gesprochenen wirken sie wunderlich abgehackt — als reichte der Stoff nicht bis zu Ende!

Die Reime des Nibelungenlieds sind arm nach der Menge der Reimwörter, dagegen steht ihre Reinheit so ziemlich auf der Höhe, die die ritterliche Kunst vor kurzem erst erstiegen hatte, — mit der auffälligen Ausnahme, daß Hágenè drei dutzendmal auf dégenè, gádemè oder ménegè reimt: für die Zeit um 1200 eine große Härte, ja ein bewußtes Altertümeln, das nur aus Anlehnung an das frühere Epos verständlich wird (§ 37).

Sprach- und Verskunst zeigen einzelne Unterschiede zwischen Teil I und II, sind aber im großen so ein-

heitlich durch das ganze Werk hin, daß man auch von dieser Seite die Annahme verwerfen mußte, das Nibelungenlied rühre von einer Vielheit von Dichtern her.

56. Länger hat uns der letzte unsrer sechs Punkte zu beschäftigen: den Nibelungendichter unterscheidet von seinen Vorgängern eine viel breitere, reichere Darstellung.

Seinen zweiten Stoff, die Burgundensage, fand er ja schon im Faltenwurf 'epischer Breite' vor. Aber hier gab es viele Stufen! Der jüngere Meister schritt in der Richtung des älteren weiter; mit ähnlichen Mitteln wie dieser steigerte er den Umfang der Sage noch einmal auf das, sagen wir zweieinhalbfache Maß. Von Etzels Einführung bis zum Schluß zählt unser Nibelungenlied über 1200 vierzeilige Strophen: dem Vorgänger dürfen wir 4—500 zuschreiben.

Die einzelnen Teile trifft diese Vermehrung sehr ungleich: kurze Strecken sind ziemlich beim alten Maße geblieben, anderwärts hat unser Verfasser ganze Abschnitte neu hinzugedichtet. Die Altertümlichkeit eines Stückes hängt gutenteils davon ab, ob es hinter der durchschnittlichen Steigerung $2^1/_2:1$ zurückbleibt oder sie überschreitet.

Die Quelle der ersten Hälfte aber, das Brünhildengedicht, hatte den Zuschnitt eines sangbaren Liedes, wenn auch eines sehr stattlichen. Hier hat erst unser Donauländer die liedhafte Kürze zur buchepischen Breite gewandelt. Und zwar hatte er das richtige Gefühl, daß die zwei Hälften seines Werks sich ungefähr die Wage halten sollten. So hat er denn der Brünhildsage rund 1130 Strophen gegeben. Das bedeutete eine Anschwellung der Vorlage so ziemlich auf das Zehnfache.

Ursprünglich, als stabreimende Lieder, waren die beiden Sagenstoffe, wie die Edda uns zeigt, an Gehalt und Masse einander ebenbürtig. Dann aber war dem zweiten jener schöpferische Epiker nach 1160 beschieden, der neue Gestalten und Auftritte verschwenderisch ausstreute: an dem so bereicherten Stoffe konnte der letzte Dichter seine Kräfte üben. Der Brünhildsage war eine solche Durchgangsstufe versagt: da hatte der Meister um 1200 aus eignen Mitteln die ganze Bereicherung zu bestreiten.

Die Verzehnfachung der Quelle — dem war seine Erfindungskraft nicht gewachsen! Wohl hat er einige der überkommenen Glieder mit bestem Gelingen ausgeweitet. Nennen wir nur die Jagd vor Sigfrids Morde: ihr erster, sonniger Teil, der die Lebenslust des Helden noch einmal so hinreißend erstrahlen läßt, kommt auf des Epikers Rechnung. Aber mit diesem Ausbauen der tathaltigen Stücke hätte er den erstrebten Umfang nie erreicht. So half er denn nach mit breiten Schilderungen ohne bewegtes Geschehen und arm an kernigen Einfällen (§ 57); auch wo er richtige Zwischenspiele schuf (§ 60), glückten sie ihm nicht so wie im zweiten Teile. Sobald er auf den Boden kommt, den der ältere Epiker gepflügt hat, wächst ihm die eigene Kraft und er sinkt nie mehr zu jenen flachen Niederungen hinab. Das Nibelungenlied ist eines der vielen Beispiele dafür, daß mittelalterliche Erzähler, in Versen und Prosa, ihre wahrhaft schöpferische Begabung erst da ausweisen, wo sie gemünztes Gold neu prägen.

Nach liebevoller Beschäftigung mit dem Nibelungenlied hat Goethe die Sätze diktiert: 'Die beiden Teile unterscheiden sich von einander. Der erste hat mehr Prunk, der zweite mehr Kraft. Doch sind sie beide

in Gehalt und Form einander völlig wert'[1]. Darin hat man sich ja endlich geeinigt, daß ein Dichter hinter dem Ganzen steht. Aber die Meisten werden heute dem letzten der Goethischen Sätze widersprechen und den Eindruck erleben, daß die zweite Hälfte, im großen betrachtet, auf einer andern Höhe steht. Man kann diesem Geschmacksurteil das Sachliche beifügen: die erste leidet mehr an inneren Widersprüchen, Unebenheiten. Der Grund von beidem ist der, daß die zwei Teile so ungleiche Quellen hatten; daß dem zweiten so viel ausgiebiger vorgearbeitet war.

57. Wodurch entstand der vermehrte Umfang?

Einmal durch äußeres, sprachliches Anschwellen. Unser Dichter ist wortreich; er wiederholt gern; seine Rede wogt hin und zurück. Man könnte das Gedicht erheblich zusammenstreichen, ohne ihm Gedanken zu rauben. Heines Ausspruch: 'Es ist eine Sprache von Stein, und die Verse sind gleichsam gereimte Quadern'[2] träfe weit eher auf die Quellen des Nibelungenlieds zu, besonders das Brünhildengedicht. Wo eine Stelle nach treuer Entlehnung aus der Vorlage aussieht, da verrät sie sich auch durch quaderhafteren Bau.

Schwerer wiegen die Zustandsschilderungen, das Verweilen bei friedlichen Vorgängen, die für die Fabel nichts abtragen.

Solchen Abschnitten verdankt die erste Hälfte gutenteils ihren Umfang. Sie sind bare Zutat zur Quelle, und man darf ja nicht nach alter 'Sage' darin spähen! So erzählt der Dichter umständlich den Ritterschlag des jungen Sigfrid und dann noch eingehender das Wormser

[1] Weimarische Ausgabe 42 II, 473.
[2] Die romantische Schule 3 I.

Hoffest, wobei Sigfrid mit der Königstochter Wort und Handdruck wechseln darf. Die Botenfahrten sind jedesmal eine strophenraubende Angelegenheit, und um das Paar Sigfrid-Kriemhild rheinab und rheinauf zu bewegen, verbraucht das Epos über hundert Gesätze, soviel wie zwei ansehnliche Lieder.

In diesen Teilen, die der heutige Leser am liebsten überschlägt, malt der Spielmann die Gegenwart steigernd aus, das ihm bekannte Treiben der Herren, das ihm der Inbegriff der Vornehmheit und zugleich der Lebensfreude ist. Die Hofkreise in Wien und Passau werden gern in diesen verschönernden Zeitspiegel geschaut haben.

Auch das kürzere Burgundenepos brachte schon ein paar Festlichkeiten ohne heldischen Inhalt; aber sowohl die in Bechlaren wie die in Etzelnburg waren doch tiefer im Gefüge der Sage verwurzelt. Hier, im zweiten Teil, hat der letzte Dichter sein Uebermaß eingedämmt. Seit dem Aufbruch der Wormser bleiben Ritterspiel und Kleiderpracht und verliebtes Geäugel der Knappen dahinten; der schicksalsvolle Ernst der Handlung behauptet das Feld; was daneben noch an höfischem Zeitvertreib besteht, war schon beim Vorläufer unterbaut. Nur Kriemhildens Fahrt zur Hochzeit, darin hat sich die Gegenwartslust unsres Meisters zum letztenmal so recht von Herzen ausgelassen, und hier spielte etwas herein, was diese gedehnten Zustandsbilder über die des ersten Teiles erhebt: die Verherrlichung der Heimat, des gesegneten Donaulandes von Passau zur Enns und weiter nach Bechlaren, über Melk und wie die Städte alle heißen, bis zu der stat ze Wiene, allwo an einem Pfingsttage — wie in den Geschichten von König Arthur — das Fest in unerhörter Herrlichkeit vor sich geht. Die Blaßheit der Rheinfahrten ist hier durch das ver-

traute Ortsgefühl des Oesterreichers überwunden. Es ist völlige Neudichtung; die ältere Not hatte nichts von dieser Donaureise.

Auch in den Massen, den Zahlen geht der zweite Epiker über den ersten hinaus. Hatte der erste die Mannschaft der eingeladenen Burgunden auf eintausend gebracht, so sind es jetzt tausend Ritter mit neuntausend Knappen. Nach dem in § 44 Beobachteten kann man sich denken, was damit der Donauüberfahrt zugemutet wird! Denn immer noch besteht ja das eine Boot, das der eine Hagen rudert!

Auch die Fürstenpaläste muß man sich nun in ausschweifender Größe denken. Der Kaisersaal zu Goslar ist ein Stübchen gegen den Saal Etzels, woraus man nach dem ersten Kampfe siebentausend Tote hinauswirft! (Der Bearbeiter findets bedenklich und sagt 'wohl zweitausend'.)

Diese Riesenblutbäder sind nicht aus dem Geiste der altgermanischen Heldendichtung; die will kaum je durch hohe Zahlen beeindrucken. Mit dem Hochmittelalter kommt — von zwei Seiten her: vom Morgenland und von den Kelten — ein Geist des Maßlosen und der Aufschneiderei über den keuscheren Stil des mittleren Europa ....

Ein Glück, daß dieser Massenaufwand die Kämpfe der Einzelnen — das erzählerisch Wertvolle — nicht verschütten konnte!

58. Raum verbraucht ferner die beredtere Seelenschilderung.

Der altgermanische Heldendichter suchte das Innenleben seiner Menschen mit dramatischen Ergüssen und zeichenhaften Taten zu zwingen. Allmählich hat sich

die Gemütssprödigkeit erweicht und die Zunge gelöst. Zuerst erzog die Kirche dazu; dann wirkte der welsche Minnesang und die Romane der Ritter, eine ichbewußte, die Gedanken zergliedernde Kunst. Auch unser Spielmann der Südostmark hat gelernt, die Gefühle beim Namen zu nennen und sie verweilend zu beschreiben, mittelbar und unmittelbar. Man nehme ein Stück aus Etzels Werbung (Strophe 1225 ff.): 'Kriemhild, die vornehme und tiefbetrübte, erwartete Rüedeger ... Der fand sie in dem Gewande, das sie immer trug; bei ihrem Gesinde fehlte es nicht an reichen Kleidern! Sie ging ihm entgegen .. und empfing ihn gar gütig ... Man hieß die Herren sitzen ... Sie fanden, der Hausfrau halber, keine frohen Gesichter. Viel schöne Frauen saßen um sie, doch Kriemhild lebte nur ihrem Jammer: ihr Gewand war an der Brust naß von heißen Tränen.'

Die Menschenzeichnung ist viel runder als bei den Vorgängern, über das Typische schreitet sie da und dort schon hinaus: Etzel, Rüedeger und Dietrich sind keine Gattungs-, sondern Einzelwesen. Man beachte, es sind die milderen Gestalten, die innerlich jüngeren. Sigfrid ist als der typische Heldenjüngling angelegt, aber ein paarmal bekommt er Aeußerungen, die ihm etwas Eigenes geben: die biedere Rechtlichkeit in seiner Entrüstung über Kriemhildens böse Zunge (Strophe 858—62); den gutgelaunt-saftigen Aerger über das Ausbleiben des Weins auf der Jagd (Strophe 965—68). So kann nun auch Hagen gelegentlich milde Züge übernehmen, ohne daß sein herbes Bild zerfließt. An Rüedegers Hof meint er vil harte güetlîchen, die junge Markgräfin wäre die rechte Frau für Herrn Giselher und er mit seinen Mannen würde ihr gerne dienen (Strophe 1678); und beim Kirchgang in Etzelnburg

mahnt er die Seinen, in ehrlicher Reue vor Gott zu treten (Strophe 1855 f.). Ein derartiges Ablenken von der einfachen geraden Linie hat sich der ältere, straffere Stil kaum erlaubt. Dazu brauchte es die bequemer ausladende Erzählweise des jüngern Werkes.

Verbreiternd wirkt auch der starke Zug aufs Lyrische bei unserm Dichter. Wo er ihn künstlerisch, im Rahmen seiner Geschöpfe, auszuleben vermag, da gibt er sein bestes. In zwei der herrlichsten Strophen preist Hagen seinen Waffenbruder Volker:

Nu schouwe, künec hêre, Volker ist dir holt:
er dienet willeclîche dîn silber unt dîn golt.
sîn videlboge im snîdet durch den herten stâl;
er brichet ûf den helmen diu liehte schînenden mâl.

Ine gesach nie videlære sô hêrlîchen stân,
alsô der degen Volker hiute hat getân.
die sînen leiche hellent durch helm unt durch rant:
jâ sol er rîten guotiu ross und tragen hêrlich gewant![1]

Ueber mehreren dieser Verse liegt schon der zauberische Schmelz des spätern Volksliedes. So wunderlich es klingt: der Nibelungendichter ist einer der Ahnen des deutschen Volksliedstils. Das ist er geworden kraft seiner Lyrik. Dieser Spielmann hatte wohl zu viel Singsang und Gemüt im Leibe, um ein Epiker reinen Wassers zu werden. Den sachlichen Schritt, den wir seinen Quellen zutrauen dürfen, hemmt oft seine Empfindsamkeit und Besinnlichkeit. Hierher das unermüdliche

[1] „Da sieh, erlauchter König, Volker ist dir ergeben! Er dient bereitwillig um dein Silber und Gold. Sein Fiedelbogen schneidet ihm durch den harten Stahl; er bricht auf den Helmen die hell glänzenden Abzeichen. Nie sah ich einen Spielmann so herrlich dastehn wie heute den Helden Volker. Seine Weisen klingen durch Helm und durch Schild. Fürwahr, er verdient, gute Rosse zu reiten und herrliche Gewänder zu tragen!" (2006 f.)

Vorausdeuten auf das schlimme Ende, überhaupt die Unterstimme von Beileid und Gemeinplatz — und wiederum die naiven Ausbrüche mit 'Hei!' bei frohen und unfrohen Gelegenheiten:

hey waz guoter pfaffen ze sîner pîvilde was![1]

Aehnliche Rufe entfuhren schon den englischen Epikern des achten Jahrhunderts, die gleichfalls halbe Hymniker waren. Diese Männer erkennen keine Kunstregel an, daß der Zuschauer mit seinen Gefühlen draußen bleiben solle.

59. Endlich gehört zu der reicheren Darstellung das epische Schaffen im engern Sinne: das Erfinden neuer Gestalten und handelnder Auftritte, auch ganzer Zwischenspiele.

Hier mögen wieder einige Zahlen sprechen. Die Quelle des ersten Teils, das Brünhildenlied, stellte acht benannte Personen auf: das Epos verdreifacht die Zahl. An Auftritten hatte das Lied gegen zwei Dutzend: im Epos sind es schon bis zum Zanke der Schwägerinnen einige 140! (wobei freilich die ruhenden, zuständlichen mitgezählt sind; ihre Scheidung von den dramatischen ließe sich nicht ungezwungen durchführen). Beinah aufs Zwanzigfache ist die Szenenzahl gestiegen.

Das Verhältnis zu der zweiten Quelle, dem kürzern Burgundenepos, ist begreiflicherweise ein anderes. Wir fanden dort gegen zwanzig benannte Handelnde: das Nibelungenlied Teil II kennt ihrer vierzig. Die Auftritte beliefen sich bis zum Beginn der Kämpfe auf einige 60: die gleiche Strecke des Nibelungenlieds zählt 200; eine Verdreifachung. (Wieder sind die handlungsarmen Szenen mitgerechnet.)

[1] „Gott, wieviel hohe Geistliche waren bei seinem Begräbnis!" (1065.)

Wir sehen hier klar, wie der jüngere Epiker die Knappheit des Liedes in den neuen Reichtum übersetzt und die mäßige Fülle des älteren Epos noch einmal steigert. Er folgt den Spuren des älteren Epikers und geht ums zwei- bis dreifache über ihn hinaus.

Beseitigt hat er, soviel wir sehen, keinen benannten Menschen der Quellen. Dagegen hat er ein paar Auftritte übergangen, die aus irgend einem Grunde seinem Geschmack, seinem Sagenbild widerstrebten. Z. B. mußte das fröhliche Gelage in der Nacht nach Sigfrids Morde verschwinden (§ 71). Im ganzen schließt der vielgezackte Grundplan des letzten Meisters die sparsame Zeichnung der Ursagen in sich. Der älteste Bestand an Szenen und Personen ist bis ans Ende gewahrt geblieben; nur ausnahmsweise hatten ihn schon die Früheren mit Bedacht beschnitten: wir erinnern uns an das Wegfallen von Etzels Tod, die Streichung des zweiten Etzelknaben, auch einiges im Jüngern Brünhildenlied (§ 16).

Ueber die dichterische Schaffenskraft ist mit jenen hochgestiegenen Zahlen noch nichts ausgesagt. Als Gestaltenschöpfer reicht unser Oesterreicher an den Landsmann der 1160er Jahre kaum heran. Von seinen neuen Figuren sind viele nur blasse Statisten. Eine eigenartigere Rolle — wenn auch meist abseits von der Hauptstraße — haben diese sieben: König Sigmund, der Vater Sigfrids; der Zwerg Alberich; Dankwart, Hagens Bruder; der Passauer Bischof Pilgerin, der Oheim der Nibelunge; Gelpfrat und Else, die zwei bayrischen Herren, die die Wormser auf der Reise verfolgen; endlich Wolfhart, der aus den jungen Dietrichkriegern kenntlicher hervorsticht.

Von diesen allen ist Dankwart mit der meisten Liebe geformt, und er kann es doch nicht aufnehmen mit Volker und Rüedeger, so wie der erste Epiker sie hingestellt

hatte; auch neben Giselher und Hildebrand wirkt er minder persönlich. Aber es wäre verkehrt, die Menschenzeichnung unsres Künstlers nur nach den Gestalten zu messen, die er selber neu eingeführt hat. Wir müssen hinzunehmen, was aus den überkommenen Helden in seiner Hand geworden ist.

60. Bewegte, handlungsvolle Zwischenspiele (Episoden), denen in der Quelle gar nichts oder nur eine kurze Andeutung zugrunde lag, hat der Dichter freigebig ersonnen. Man kann ihrer fünf auf jede der beiden Hälften rechnen. Zusammen betragen sie gegen 550 Strophen. In Teil I sind es:

1) Der Sachsenkrieg (Aventiure IV): Sigfrid verschafft seinen Wormser Freunden einen glänzenden Sieg über den Sachsen- und den Dänenkönig, die Krieg angesagt hatten. Die 130 Strophen sind die Ausführung einer formelhaften Angabe, die seit Alters an dieser Stelle der Brünhildsage gestanden hatte: daß Sigfrid mit seinen neuen Schwurbrüdern rühmliche Waffentaten vollbringt (§ 4). Wenn ein isländischer Erzähler um 1300 diesen Sachsen-Dänenzug der Gibichungen frei ausdichtet[1], fußt er einfach auf unserm Nibelungenlied und beweist kein höheres Alter der Einlage. Zweck der Zudichtung war, Sigfrid mit kriegerisch-ritterlichen Ehren zu schmücken, die ihm bisher fehlten, und ihn die Begegnung mit Kriemhild verdienen zu lassen (Strophe 288): also ein Glied in der Liebesgeschichte des Paares.

2) Sigfrids Besuch im Zwergenland (Aventiure VIII). Nachdem die Kampfspiele mit Brünhild glücklich bestanden sind, sieht man sich nach Hilfe um gegen die

[1] In der Novelle vom Nornengast; verdeutscht bei von der Hagen-Edzardi, Altdeutsche und altnordische Heldensagen, Band 3, Stuttgart 1880, S. 373 ff.

zuströmenden Scharen der Fürstin, und so holt Sigfrid tausend Mann aus seinem nibelungischen Reich, was unter phantasievollem Beiwerk erzählt wird. Auf diesen überraschenden Einfall führte der Wunsch des Dichters, das zauberische Land der Nibelunge mit seinen Riesen und Zwergen auf die Bühne zu bringen und so zu einigen heiter-spielmännischen Wirkungen zu gelangen. Er kannte diese Welt aus seiner Nebenquelle, dem Liede vom Nibelungenhort (§ 45). Zu dieser Jung-Sigfrid-sage von der Hortgewinnung bildet unsere Einlage ein Nachspiel.

3) 'Wie Sigfrid verraten ward' (Strophe 874—910). Hagen erfragt von Kriemhild das Geheimnis, wo ihr Mann verwundbar sei, und weckt, um seine Frage zu begründen, durch falsche Boten den Schein, man müsse wieder gegen die Sachsen ziehen. Dies ist Neudichtung; das Lied nahm es einfach als gegeben, daß der kundige Hagen um die ungeschützte Stelle an Sigfrids Rücken wußte. Der Epiker muß irgend eine Erzählung gekannt haben, worin ein Weib ahnungslos das 'bedingte Leben' des teuern Helden verrät. (Weit ab liegen die Sagen, wo die Frau die listige Verräterin ist, wie Delila bei Simson.) Diese den Oesterreicher befruchtende Erzählung hing mittelbar zusammen mit der nordischen Balderdichtung, worin die Göttin Frigg, die ängstlich besorgte Mutter Balders, dem tückisch ausfragenden Loki enthüllt, daß ihr Sohn nur gegen die Mistel ungefeit ist. Mit diesem Auftritt hat noch der des deutschen Epos eine merkwürdige Stimmungsverwandtschaft. All dies aber ist in die Sigfridgeschichte erst um 1200 hereingekommen; kein Gedanke daran, daß Sigfrid, Kriemhild und Hagen ihren Ursprung hätten in den Gottheiten Balder, Frigg und Loki!

Unserm Dichter ist die Einschaltung nicht ganz geglückt. Das seidene Kreuz näht Kriemhild auf den Waffenrock — es soll ja für den Sachsenkrieg dienen —, und nachher sitzt es auf dem Pirschgewand; zu schweigen von der inneren Glaubhaftigkeit, ob Hagen, um den Rücken des Helden zu schirmen, des Kreuzes bedürfe, und ob Kriemhild ihm so arglos vertraue! Aber dem aufs Seelische gerichteten Künstler lag mehr an dem innern Gewinne: Kriemhild ist jetzt unfreiwillig zur Mitschuldigen geworden; sobald sie hört, ein toter Ritter liege vor ihrer Kammer, durchzuckt sie der Gedanke an Hagens Frage, und Jahre später wühlt sie noch in dem Selbstvorwurfe: ich hätt es verhüten können, daß ich seinen Leib verriet! dann braucht ich Arme jetzt nicht zu weinen! (Strophe 1111 f.) Solche Dichtergedanken wogen wohl die verstandesmäßigen Mängel auf!

4) 'Wie Sigmund wieder in sein Land zog' (Aventiure XVIII). Damit verhält es sich so. Mit Sigfrid und Kriemhild ist Vater Sigmund der Einladung nach Worms gefolgt. In den Schrecken um Sigfrids Mord wird nun auch er hineingezogen; der Dichter hat seine Mühe, zu erklären, warum er nicht die elfhundert Recken seines Sohnes zur Rache gegen die Wormser führt, und noch mehr Mühe, uns glaubhaft zu machen, daß Kriemhild nicht mit ihm zurückkehrt zu ihrem einzigen Kinde, das daheim geblieben ist, und fort von den bösen Brüdern. So wollte es die weitere Handlung, daß Sigmund verschwindet und Kriemhild in Worms bleibt: hier, bei ihren Brüdern, mußte die Werbung Etzels sie treffen. Diese ganze lastende Sigmundepisode entsprang einer der einschneidenden Neuerungen des letzten Dichters: daß Sigfrid nicht mehr als Recke ohne Reich zu Gunther kommt. Wir haben davon in § 68 zu sprechen.

5) Die Einbringung des Nibelungenhorts (Aventiure XIX). Eine sagenkritisch beachtenswerte Stelle.

Der Dichter erzählt umständlich, wie im vierten Jahre nach Sigfrids Tod die Könige den großen Hort aus dem fernen Nibelungenland nach Worms schaffen, wie dann Hagen rät, den Schatz, die Morgengabe Kriemhildens, nicht in ihrer Gewalt zu lassen, und wie er ihn, während seine Herren außer Landes sind, in den Rhein versenkt, was ihm den Zorn der Fürsten zuzieht und Kriemhild mit neuem Leide beschwert.

Ueberliefert war hiervon nur die Tatsache, daß Gunther und Hagen den Hort im Rheine bergen; und dies gehörte in den Zusammenhang der Burgundensage: dort hatte das Rheingoldmotiv seine gewichtige Rolle (§ 22 und 24). Den Aufwand mit der Herschaffung des Hortes brauchte es früher nicht, denn das Erbe Sigfrids war an dem gemeinsamen Herrschersitz. Davon abgesehen, hat unser Mann zwiefach geneuert.

Er behandelt die Hortversenkung unter dem Gesichtspunkt der Heldin: sie geschieht nicht aus Mißtrauen vor künftigen Feinden (den Hünen), sondern stellt eine neue Gewalttat Hagens gegen die Witwe dar. Das liegt ja in der Linie dieses Kriemhildendichters! Zweitens wollte er die Brüder entlasten; daher die bürgerliche Erfindung von ihrem plötzlichen Verreisen, so daß nun Hagen der allein Schuldige sein kann. Aber da gab es eine ernstliche Schwierigkeit. Das überlieferte Rheingoldmotiv verlangte, daß Hagen und Gunther den Hort versenken; war doch der Kern des Motivs, daß sie sich Geheimhaltung des Verstecks zuschwören. Dies wollte der Epiker keineswegs drangeben, sonst hätte er sich die Prachtszene am Schluß, die Trutzrede des letzten

Burgunden, verdorben. So verstand er sich dazu, eine nachhinkende Strophe einzusetzen: 'eh Hagen den Schatz in dieser Weise verbarg, hatten sie es mit starken Eiden gesichert, daß er verhohlen sein solle, solange ihrer Einer lebe' (Strophe 1140). Da haben wir ja, zum Glück, den alten Kern, aber mit dem vorher Erzählten streitet es.' Das hat schon der Bearbeiter des Nibelungenlieds gemerkt. Vielleicht um den Widerspruch zu mildern, gibt der Dichter dem Gernot, vor der Reise, den Ausspruch: lieber dieses Gold in den Rhein versenken, als ewige Plage mit ihm haben! Daß aber Hagen einem geheimen Auftrag seiner Herren folge und deren Reise und nachmalige Ungnade eine Machenschaft sei, dies hätte der Spielmann gewiß nicht so zwischen den Zeilen gelassen! — Die alte Anschauung, die von Hagens Eigenmächtigkeit nichts weiß, kommt noch an einer späteren Stelle zu Worte. In Strophe 1742 sagt Hagen: den Hort hießen meine Herren in den Rhein senken. Darüber in § 101.

Diese Hortepisode zeigt uns den Fall, daß der Epiker etwas aus der zweiten Sage in die erste verpflanzt hat. Wir sind gewohnt, in dem Hagen, der das frevelhaft gewonnene Gold in den Strom senkt, das Schlußbild der Sigfridsage zu sehen; aber so hat erst unser Nibelungenlied den alten Zug angebracht. Die Hortversenkung gehört nun zu den Leiden der Kriemhild am Wormser Hofe. Sie ist zu einem Bindeglied der beiden Hälften geworden, denn die vorhin angeführte Strophe schließt mit der Vorausdeutung: 'hernach konnten sie weder sich selbst noch sonst jemand davon geben', und später überlegt Kriemhild, daß sie für den Raub Entschädigung finden könne an der Seite Etzels (Strophe 1260).

61. Von all diesen freien Zutaten des ersten Teils wird man keine zu den lötigen Bereicherungen des Werkes rechnen. Günstiger steht es um die neuen Einlagen der zweiten Hälfte; wir sahen schon, wie die Berührung mit dem großen Vorgänger unsern Mann befeuert.

6) Der Kampf der burgundischen Nachhut mit Gelpfrats Bayern (Aventiure XXVI). Zwar hat hier die Dichtung von Dietrichs Rückkehr Gevatter gestanden, aber die meisten Einzelheiten sind selbständig erfunden: das feurige Zwischenspiel gibt einen guten Begriff, was der Oesterreicher ohne die Stütze seiner gewohnten Vorlage in solchem Stoff vermochte.

Es fallen auf rege sinnliche Eindrücke: das Hufgetrappel der Verfolger von drei Seiten; durchs Dunkel erspäht man den Schildglanz; Hagen, vom Sattel gestochen, springt auf, aber der Gegner trennt ihm eine Ecke des Schildes ab, daß die Funken stieben; da ruft er laut seinen Bruder zu Hilfe ... Den fliehenden Bayern hallen die Schläge nach. Durch die Wolken bricht der Mond, und man sieht die Schilde der Sieger trüb genetzt. Aber erst als das helle Sonnenlicht über die Berge kommt, gewahrt Gunther die geröteten Brünnenringe ... Es sieht übrigens so aus, als stamme der Mondschein aus der Donau- und Nixenszene des ältern Epos; dort hatte er noch besseres Recht (§ 39).

Mit dieser Einlage will der letzte Dichter seine Neuschöpfung Dankwart verherrlichen, und nach seiner überschwänglichen Art erhebt er ihn gleich über Hagen. Daneben spielt der Unmut über die räuberischen Bayern, sieh § 63.

7) 'Wie er nicht vor ihr aufstand' (Aventiure XXIX). Eine abgerundete, leicht lostrennbare Eindichtung.

Zwischen der Ankunft der Nibelunge und dem ersten, friedlichen Gastmahl sondern sich Hagen und Volker von den übrigen ab und setzen sich in blinkender Rüstung auf eine Bank vor Kriemhildens Saal. Die Hünen begaffen sie; Kriemhild heißt die Schar zurück bleiben:

ich wil under krône zuo mînen vîanden gân[1].

Damit geht sie die Stiege hinab auf die beiden zu. Durch deren Augen sehen wir sie herankommen; Volker und Hagen teilen sich ihre Gedanken mit und versichern sich festen Zusammenhaltens. Der Fiedler will der Königin die Ehre erweisen, aber Hagen sagt: was sollen wir vor unserm Feinde aufstehn? Er bleibt sitzen und legt das Schwert über seine Beine. Es ist Sigfrids Waffe. Kriemhild erkennt es und weint. Sie tritt vor sie hin und wechselt mit Hagen bittre Reden. Dann kehrt sie sich zu ihren Gewaffneten, aber die sehen einer den andern an und wollen für Türme von Gold nicht gegen Volker los. Nach einem lehrhaften Gesätze des Fiedlers über den Wert der Waffenfreundschaft lenkt es in die verlassene Handlung zurück, und die Fürsten können bei Etzel zum Empfang antreten.

Der Auftritt bringt in den Zusammenhang mehrere Unwahrscheinlichkeiten hinein; als ganzes ist er eine Art Doppelgänger zu der ersten Begrüßung mit Kriemhild und zu der spätern Nachtwache; das meiste seiner vierzig Strophen ist ein Mosaik aus Steinchen der benachbarten, älteren Glieder. Aber das Hauptbild ist neu und prägt sich unauslöschlich der Seele ein. Die Absicht war, die zwei großen Gegenspieler, den Helden und die Heldin, noch einmal, Antlitz gegen Antlitz, wider einander zu halten und den treibenden Gedanken der Rachesage noch einmal bildhaft zu verdichten; die ererbte Be-

[1] „Ich will, die Krone auf dem Haupt, vor meine Feinde treten."



grüßungsszene hatte den Dichter nicht ersättigt. Daneben labt er sich an der Waffenbrüderschaft der beiden Rheinischen und windet Volker einen Kranz: auch er wird einen Augenblick über Hagen hinausgehoben — und bildet dann doch die Folie zu dessen überlegener Schroffheit.

Hat die vorige Zudichtung die sinnliche Kraft des Erzählers bezeugt, so ergreift uns in dieser die Stimmungsgewalt des Heldenschilderers.

8) Das Massenturnier am Hünenhof, wobei Volker einen vornehmen Hünen durchrennt, so daß es beinah schon zum Losschlagen kommt (Strophe 1868—97).

Die sorgsam gegliederte und lebhaft vorschreitende Episode geht über ein gewöhnliches Ritterspiel hinaus. Sie wird zu einem Ruhmesblatt des heißblütigen Fiedlers, stellt aber auch Etzel und die Hauptgruppen der Hünenseite in klares Licht. Sie hat großen Freskenstil. Hier hat nicht ein Fechtlehrer, sondern ein Dichter einen Buhurt geschildert.

Der nordische Nacherzähler des ältern Epos füllt diesen zweiten Tag bis zum Gastmahl nur mit einer Stadtwanderung der Fremden an; aber das sieht nach prosaischer Verarmung aus. Denkbar also, daß der Kirchgang des Nibelungenlieds (Strophe 1850 ff.) und unser Turnier schon bei dem Vorläufer da waren, dann aber wohl nur in flüchtigem Umriß: das Ausmodeln solcher seitabführender Glieder war mehr die Sache des breiteren Epikers.

9) 'Wie Blödelin erschlagen ward' (Aventiure XXXII).

Schon das ältere Burgundenepos hatte das kleine Gefolge der Nibelunge durch tausend Krieger ersetzt. Nur die Ritter tafelten in der Fürstenhalle, der Haufe der Knappen war außerhalb untergebracht. Gegen diese richtete der Königsbruder Blödel, von Kriemhild ge-

wonnen, den ersten Angriff; er machte sie nieder und besetzte dann die Tür der Königshalle. Mittlerweile aber hatte sich in dieser Halle die Köpfung des Etzelsöhnchens durch Hagen abgespielt, und der allgemeine Streit war in Gang gekommen.

Dies wären somit zwei gleichlaufende Handlungen. Nach der Wiedergabe in der Thidrekssaga ist anzunehmen, daß der Epiker — wie dies älterem, schlichterem Kunstgebrauch entspricht — die einsträngige Darstellung wählte: er erzählte Kriemhildens Auftrag an Blödel und dann weiter das Gelage der Fürsten; daß Blödel draußen die Knappen niedermacht, hatte man sich zu ergänzen; sichtbar wird er erst wieder als Hüter der Hallentür.

Der jüngere Dichter wollte das Knappenblutbad nicht hinter der Bühne lassen, denn er gab ihm eine ganz neue Wendung: Dankwart, als Marschalk der Befehliger der Knappen, köpft den Angreifer Blödel und schlägt sich 'wie ein Eber vor Hunden' zu den Nibelungen durch. Also ein zweites, größeres Heldenstück des neuerfundenen Dankwart; das erste trafen wir in dem Gelpfratkampfe (oben Nr. 6).

So ist dieser ganze stürmische, waffenklirrende Auftritt, der sich bei Dankwarts Entrinnen zu mächtiger Spannung steigert, die Neuschöpfung unsers Künstlers. Es entstand dadurch eine zweisträngige, zurückbiegende Erzählweise, die der Vorgänger noch vermieden hatte: die Ereignisse in der Halle wickeln sich ab bis zu dem Punkte, wo es sich über dem Leben des Königsknaben gewitterhaft zusammenzieht; dann springt es jählings ab: 'Blödelins Recken waren alle gerüstet...', es folgt das Gemetzel unter den Knappen, und als dreißig Strophen später Dankwart unter die

Tür tritt, knüpfen wir genau an den verlassenen Augenblick an (vgl. § 76).

Ein so entschiedenes Abspringen kennt das Nibelungenlied nur noch einmal (Strophe 1493/1506), hier aber in ruhigem, spannungslosem Zusammenhang.

10) Kampf und Tod der Dietrichsmannen (Aventiure XXXVIII).

Zu diesem langen Zwischenspiel bot die ältere Nibelungenot nur einen Keim: als Dietrich den Fall seines Freundes Rüedeger hört (§ 41), stürmt er an der Spitze seiner Amelungen zum Angriff; bildkräftige Wendungen vergegenwärtigten bündelhaft einen dröhnenden Massenkampf; Sondergefechte gab es schon deshalb nicht, weil die benannten Amelungen noch fehlten —: bis endlich nur Dietrich und Hildebrand und im andern Lager noch vier Helden dastehn und die letzten Einzelkämpfe sich abzeichnen (§ 81).

In unserm Gedicht schickt Dietrich zuerst einen seiner Krieger, nach Rüedeger zu fragen. Der bringt weinend die Todesbotschaft. Dietrich kann es nicht glauben: Rüedeger, der Freund der Gäste, tot! Das wäre des Teufels Spott! Er schickt Hildebrand, es besser zu erkunden. Dem Alten drängen sich alle übrigen Amelungen als Begleiter auf. Prächtige Erfindungen führen uns vor Augen, wie sie in Streit geraten mit den Burgunden und in langem Waffengang mit vielen Sonderkämpfen fallen; nur Hildebrand kehrt zu seinem Herrn zurück. Dann erst waffnet sich Dietrich und tritt den zwei überlebenden Nibelungen entgegen.

Wir erkennen drei Antriebe zu dieser Ausweitung. Eine Gestalt wie Dietrich sollte nicht im allgemeinen Handgemenge untertauchen; er hob sich weltrichterlicher ab, wenn er nur die letzten Hauptgegner vor die Klinge

bekam. Sodann konnte nun der Dichter den Schmerz der Freunde um Rüedeger und damit seine eigene Ergriffenheit voller ausströmen. Endlich wurde es jetzt erst möglich, daß Dietrich den Verlust der eignen Mannen, diesen schwersten Schicksalsschlag, mit Nachdruck beklagte; erst jene Szenenvermehrung schuf Raum für die unvergleichliche, erschütternde Erfindung: Dietrich befiehlt dem Waffenmeister: Heiß meine Mannen sich waffnen! und laß mir mein Rüstzeug bringen! — Der Alte erwidert: Wen soll ich rufen? Was ihr an Lebenden habt, seht ihr vor euch: das bin ich mutterallein! — Worauf Dietrich: So hat Gott mein vergessen! Ich armer Dietreich, ich war einst ein gewaltiger König ... Und nun geht er selbst nach seinem Rüstzeug.

Diese Bereicherung und Vertiefung der tragischen Klänge wurde erkauft durch eine Lockerung des Gefüges: zu dem Leid um Rüedeger, das einst ganz geradlinig Dietrich in den Kampf trieb, trat jetzt der Harm um die Amelungen; es wogt zwischen den beiden Gefühlen hin und her.

Ueberblicken wir diese zehn längern Stücke, die dem Brünhildenlied und der ältern Nibelungenot offenbar noch fehlten, so werden wir zugeben: es ist unglaubhaft, daß sie aus irgendwelchen Nebenquellen geholt wurden. Als Nebenquellen kämen doch nur buchlose Lieder in Frage, und Szenengruppen wie die hier besprochenen, kann man nur verstehn als Ausbauten des üppigen Epenstils.

Nebenquellen des Nibelungenlieds.

62. Rein aus eigner Erfindung hat der Epiker nicht all seine vielen Zutaten geschöpft.

Wir stießen auf heldensagliche Quellen: § 60, 2; 61, 6 (sieh auch § 45). Von den jungen Amelungen waren mindestens Wolfhart und Helferich in der frühern Dietrichdichtung schon genannt (aus dieser kennt sie der Verfasser der Thidreksſaga). Drei Anspielungen auf die Walther-Hildegundſage fließen aus einem deutschen Liede, das wenig später zu einem Buchepos ausgeweitet wurde. Als bloße Namen sind unserm Dichter zugekommen die Fürsten Irnfrid von Thüringen und Hawart von Dänemark; er verwendet sie als Kämpfer auf Etzels Seite.

Es ist recht wenig, was die außerhalb des Nibelungenkreises liegenden Sagen zu dem großen Epos beitrugen; der ältere Meister mit seinen Rüedeger, Hildebrand, Iring hat da fester zugegriffen. Doch muß das Dietrichepos unserm Oesterreicher und seiner Umwelt ganz vertraut gewesen sein: es bildet, man möchte sagen, den unsichtbaren Hintergrund zu der zweiten Hälfte des Nibelungenlieds; es bewirkt, daß Etzel und die um ihn, auch kleinere Sterne, wie alte Bekannte ohne jede Einführung auftreten können, und daß eine beiläufige Anspielung, wie die auf Nuodungs Tod (Strophe 1699. 1906), auf Verständnis rechnet. Für den donauländischen Hörer des Nibelungenlieds brachten Rüedeger und Dietrich von vornherein ihr Schicksal mit und ihre gerundete Persönlichkeit; man schaute bei ihnen über den Rahmen des gegenwärtigen Gedichts hinaus, man wußte, was sie erlitten hatten, wie treu sich der Markgraf dem vertriebenen Berner in bittrer Not bewährt hatte, und die eine Zeile Dietrichs, als ihm seine Mannen erschlagen sind: 'Wer soll mir nun in das Amelungenland helfen?' rief in dem Hörer den Zusammenhang der langen Landflucht wach. Derartige Hintergründe fehlen den rheinischen Gestalten; denn die paar Rückblicke auf Hagens

Jugend zur Zeit der Walthergeschichte machen wenig aus. Die Helden des ersten Teils sind für uns Hörer nur das, was sie im Gedicht selbst darstellen. — Dieser Unterschied kommt daher, daß Teil II, die Burgundensage, vor Alters mit der Dietrichsage Fühlung gewonnen hatte, und daß diese zweite Sage in der ausgeführten Gestalt des österreichischen Dietrichepos den Landsleuten um 1200 bekannt war.

Aus andrer Gegend, vielleicht der des Märchens, kam die Erzählung, die wir als Quelle ansetzen müssen für Kriemhildens unfreiwilligen Verrat an dem Gatten (§ 60,3).

Der Nibelungendichter war ein 'belesener' Mann. Die stofffremden Spielmanns- und Ritterepen, die er kannte und vorzutragen pflegte, haben nicht nur seine Sprache geschult, sondern ihm auch diesen und jenen schmückenden Zug geboten. Brünhildens Auftreten bei den Kampfspielen erinnert an die Riesen im König Rother. Rüedegers Gewissensnot scheint von einer Iweinstelle entlehnt zu haben. Die fabelhaften Ländernamen Azagouc und Zazamanc beeilte sich der Dichter aus dem eben vollendeten Anfangsteil des Wolframschen Parzival aufzugreifen. Am bemerkenswertesten ist die Bahrprobe, die Kriemhild ob dem Leichnam ihres Mannes vornimmt: die Beschuldigten sollen an die Bahre treten, und als Hagen, der Mörder, kommt, fließen die Wunden aufs neue (Strophe 1043 ff.). Diese Art Gottesurteil war in Deutschland noch nicht Brauch; der Verfasser bestaunt sie und muß sie seinen Hörern erklären. Er kannte sie aus Hartmanns Iwein, der auch vor kurzem erst erschienen war.

Wie er zu seinen Markgrafen Gere und Eckewart kam, ist einer der dunkeln Punkte. Ihre höfische, ganz

an der Oberfläche sitzende Rolle in Teil I kann unmöglich auf ein Brünhildenlied ums Jahr 1000 zurückgehn. Und doch gab es in der Ottonenzeit zwei hervorragende Markgrafen dieses Namens; Eckewart stimmt darin zu dem geschichtlichen Gegenstück, daß beide eine königliche Witwe beraten. In der Volkssage hat der Oesterreicher diese um zweihundert Jahre zurückliegenden Gestalten nicht vorfinden können; am ehesten wäre noch an ein historisches Lied oder eine Chronik zu denken. Nur seltsam, daß die gewaltigen Heerführer und Slawensieger im Epos als friedliche Hofbeamte wiederkehren und nicht einmal den Sachsenkrieg mitmachen! Wenn sich der Spielmann schon einmal zu einem ungewohnten Fundort bemühte, sollte man denken, er hätte einen echteren Eindruck davongetragen.

63. Dies führt uns auf die zeitgeschichtlichen Anleihen des Epikers. Zur Not kann man schon den Sachsenkrieg herrechnen (§ 60,1): hinter dem Sachsenkönig Liudeger steht doch wohl der Sachse Lüder (Lothar) von Suplinburg, der vor seiner Königswahl Krieg führte mit dem zeitenweis in Worms thronenden Heinrich V. Dies lag freilich schon an die drei Menschenalter zurück: aus reiner Volkserinnerung war es, zumal an der Donau, nicht mehr zu holen. Doch konnten auch spätere, staufische Kriege mit den Sachsen vorschweben, und wenn ein Dänenkönig mitbesiegt wird, mag man an dänische Fehde der 1180er Jahre denken. Daß dieser König ein Bruder des sächsischen ist, den gründlich undänischen Namen Liudegast trägt und gefangen in Worms anrückt, zeigt den schwimmenden Fernblick unsres Oesterreichers.

Hier wie sonst muß man sich hüten, in dem junggeschichtlichen Aufputz der Heldenepen viel Greifbares und

Glaubwürdiges zu suchen! Ein allgemeinster Umriß konnte genügen. Die Absicht war nicht, historische Siege über die Sachsen zu feiern und fränkischem Stammesstolz zu huldigen: das lag unserm Spielmann fern. Es galt die Sage Sigfrids auszubauen, und das Zeitgeschichtliche diente nur diesem Zweck.

Etwas von Gegenwartsstimmung aber liegt über dem Gelpfratkampfe (§ 61,6). Zwei bayrische Herren fallen die durchziehenden Nibelungen an (freilich um Rache zu nehmen für den erschlagenen Fährmann) und holen sich eine beschämende Schlappe.

Zweimal schon hat das Epos einen boshaften Seitenblick geworfen auf die Bayern, die

den roub ûf der strâzen nâch ir gewoneheit

auch diesmal betrieben hätten, wenns gegangen wäre (Strophe 1174. 1302). Diese freundnachbarliche Stimmung wird damit zusammenhängen, daß eben noch, im Jahre 1199, bayrische Grafen in das Passauer Bistum eingefallen waren. Unser Spielmann saß damals gewiß schon über seinen Pergamenten und gab dem frischen Eindruck Raum. Ob er Einzelheiten der Gelpfratepisode aus der Zeitgeschichte nahm, wissen wir nicht. Mit 'Gelpfrat' selbst wählte er einen kenntlich bayrischen Adelsnamen.

Deutlicher gibt sich die zeitgemäße Spitze zu erkennen in der Gestalt des Bischofs Pilgerin von Passau. Er wird uns als Mutterbruder Kriemhildens und ihrer Brüder vorgestellt, und wenn Kriemhild, die hünischen Boten, die Nibelunge seinen Sprengel durchreiten, tritt er in Passau als Respektsperson und sorglicher Wirt auf.

Er ist das Gegenbild des geschichtlichen Piligrim, der 971—91 Passauer Bischof war. Die Erinnerung an diesen ehrgeizigen Kirchenfürsten hatte sich neu belebt,

als man im Jahr 1181 seine Gruft öffnete und dabei 'herrliche Wunder göttlichen Ursprungs' in Lauf brachte. Also nur zwei Jahrzehnte vor der Arbeit am Nibelungenlied. Indem unser Spielmann den junggeschichtlichen Bischof — oder wenn man will, einen Namensvetter, einen Doppelgänger — in die graue Urzeit der Sage setzte, huldigte er dem Nachfolger Piligrims, dem lebenden Inhaber des Passauer Stuhls. Das war Bischof Wolfger, der uns als Gönner Walthers von der Vogelweide und andrer Dichter bezeugt ist und für das fahrende Volk offne Taschen hatte. In Wolfger dürfen wir auch den Brotherrn unsres Namenlosen sehen, und der Königsoheim Pilgerin ist der Dank.

Wir hören die Schalkhaftigkeit des Spielmanns heraus, wenn er in Strophe 1427 mit wichtiger Miene fabelt: Werbel, der Weltmann (der vil snelle), machte dem trefflichen Bischof seine Aufwartung: was dieser seinen Neffen am Rhein bestellte, ist mir nicht verbürgt, nur sein rotes Gold — hier ein effektvoller Strophenschluß! — das schenkte er den Boten und entließ sie gnädig. Wir wollen hoffen, Bischof Wolfger verstand, als der Vorleser so weit war, und tat wie sein Amtsvorgänger aus Attilas Zeit!

Eine eigene Bekanntschaft spiegelt sich wohl in dem Astold, der vor Melk an der Donau das Gefolge Kriemhildens mit Wein in goldenen Schalen bewirtet (1328 f.), — vielleicht auch in der unscheinbaren Strophe 1508, wo unversehens 'ein alter Bischof von Speyer' auftaucht und einen frommen Wunsch äußert, um alsbald wieder zu verschwinden. Hermann Fischer hat darauf hingewiesen, daß der wirkliche Speyrer Bischof im Frühjahr 1200 mit Bischof Wolfger von Passau zusammentraf; es war auf einem Hoftag in Nürnberg. Wie, wenn in Wolfgers

Gefolge sein Spielmann, unser Nibelungendichter, mitwar und von dem rheinischen Prälaten eine Aufmerksamkeit erfuhr? Dann wäre jener bischof von Spîre wieder der Dank; ein kleines Gegenstück zum Pilgerin.

Es gibt aber ein größeres Gegenstück. Der Epiker hatte einen zweiten, weltlichen Gönner, den Babenberger Herzog Leopold VI., und ihn verherrlicht er in dem Markgrafen Rüedeger, dem 'Vater aller Tugende'. Rüedeger ist nicht, wie Pilgerin, Neuschöpfung der letzten Stufe: er steht schon bei den Ependichtern um 1160 und war, wie wir vermuteten, als Huldigung vor Herzog Heinrich, dem Großvater Leopolds, gedacht (§ 41). Aber der Spielmann von 1200 kann ihn auf den lebenden Enkel bezogen haben. „In der Schilderung seiner Gemütsart und seines häuslichen Lebens konnte manches hinzugefügt, manches lobpreisend ausgeschmückt werden; und der Dichter tut es mit einer unverkennbaren, ja ich möchte sagen, rührenden Zärtlichkeit“[1].

Der Glanz von Weltfreude und festlichem Getümmel, der die ruhenden Teile des Nibelungenlieds bestrahlt, hat seine Quelle zumeist wohl in dem Hofe des Babenbergers, dem wünneclîchen hofe zu Wien, wie der Vogelweider ihn nannte. Und auch dieses Wien zieht der Dichter dankbar in sein Werk herein: er legt dahin die glänzendste seiner vielen Hochgezeiten (§ 57). Bei dem Vorgänger war Etzels Brautlauf noch nach Worms gefallen.

Doch damit berühren wir schon das große Gebiet der zuständlichen Sittenschilderung, und davon ist das Allermeiste Gegenwartseindruck. Bei der Schwertleite Sigfrids kann der Verfasser an die seines Herzogs gedacht haben: ebenfalls ein frischer Eindruck von Pfingsten

[1] August Wilhelm Schlegel im Deutschen Museum 2,17 (1812).

1200. Und so in vielen andern Fällen. Seinen eignen Stand verklärt der Spielmann bei jeder Gelegenheit, indem er die Fahrenden leben läßt wie den Vogel im Hanfsamen und die zwei videlære Werbel und Swämmel zu neiderregender Höhe hebt: nirgends kostbarer als bei der Ankunft in Worms, wo ihnen ihre prächtigen Reisekleider nicht gut genug sind für den Hofgang: 'ob etwa jemand Wert darauf lege', fragen sie großartig und finden dankbare Abnehmer (Strophe 1434 f.).

Wie sehr der Dichter mit seiner Zeit Schritt halten konnte, zeige noch die Einzelheit, daß er seinen Rumold als Hofküchenmeister hinstellt (§ 51): dieses Amt ist am deutschen Königshofe erst 1202 gegründet worden, als das Nibelungenlied wohl schon seiner Vollendung entgegenreifte.

Ueberlebsel.

64. Wir haben einen Begriff bekommen, in welchen Richtungen der letzte Epiker geneuert hat. Aus allem ist klar geworden: der Mann zählt nicht zu der Menschenklasse der Bearbeiter; er war ein Dichter.

Nach der Masse genommen, kat kein Früherer so viel zu dem Hort der Nibelungendichtung hinzugebracht. Das g a n z e Werk ist durch seinen Schmelztiegel gegangen. Ziemlich a l l e Personen, auch die von der Urstufe, hat er nennenswert neu geformt; so wie Sigfrid und Hagen, Etzel und Dietrich, Rüedeger und Kriemhild der Nachwelt, uns Heutigen, vor Augen stehn, sind sie nicht Sagengut unnennbaren Alters, sondern die Modelung dieses einen, bestimmten Meisters, der nach 1200 dichtete.

Sein Epos ist im gesamten etwas Neues und auch in all seinen Teilen — doch in sehr ungleichem Maße!

Dem geschulten Blick ist es reizvoll, das wechselnde Stärkeverhältnis älterer und jüngerer Dichtergedanken zu durchdringen.

Davon kann keine Rede sein, daß unser Oesterreicher noch halbwegs getreu den Stil seiner Quellen schrieb. Der Abstand der Formgefühle war viel zu groß, als daß er auf lange Strecken die Aelteren wiederholen konnte. Nur einzelne Verse und Versgruppen in ziemlicher Menge hat er aus den Vorlagen wörtlich beibehalten.

Welche Stellen hierfür in Frage kommen, lehrt die Vergleichung vor allem mit der Thidreksfaga, dann auch mit der Edda. Ergänzend treten inhaltliche Erwägungen hinzu und die Beobachtung der Erzählweise, des Satzbaus, des Reims.

Strophen, die aus dem Brünhildliede stammen, haben zunächst einmal den starken Einschnitt in der Mitte (denn die Strophen des Liedes waren ja nur zweizeilig). Auch nach den ungeraden Langversen haben sie eine Satzpause ('Zeilenstil'). Sie sind also syntaktisch einfach und eben. Ihren Inhalt kennzeichnet sachliche Fülle: verhältnismäßig wichtige Züge, locker verbunden, so daß auch innerhalb der Strophe etwas Springendes entsteht und die Handlung ein großes Stück vorwärts gelangt. In summa: eine spröde Kantigkeit — gegenüber der teigigen Rundung des letzten Stiles.

Eine solche Strophe ist 465, aus den Wettkämpfen um Brünhild:

Der sprunc, der was ergangen, der stein, der was gelegen.
dô sach man ander niemen wan Gunther den degen.
Prünhilt diu schœne wart in zorne rôt.
Sîfrit hete geverret des künic Guntheres tôt[1].

---

[1] „.... Sigfrid hatte König Gunthers Tod ferngehalten."

Dieser Schluß hieß im Liede Gúnthères tót oder ähnlich, dreihebig; der Epiker brauchte für sein Strophenende vier Hebungen. Die erste Langzeile lautete gewiß:

Der sprúnc wàs ergángèn, der stéin wàs gelégen,

und erst die Neigung unsres Oesterreichers zu glattem Versbau (§ 55) hat die Füllwörtchen hineingebracht.

Vier Strophen später kommt ein Gesätze, das so recht den Gegenpol verdeutlichen kann, die eigenen Schriftzüge des Epikers:

Si bat den ritter edele mit ir dannen gân
in den palas wîten. || alsô daz wart getân,
dô erbôt manz den recken mit dienste deste baz. ||
Dancwart und Hagene, die muosenz lâzen âne haz[1].

Man sieht, wie wenig diese vier Zeilen den Bericht vorwärtsschieben.

Ein paarmal steht eine Strophe, die tief Atem schöpft und weit spannt, im Innern eines Leseabschnitts und nimmt sich aus wie ein Wirbel in einem Flußspiegel. Das wird dann ein übernommener Splitter sein; wenn aus dem älteren Epos, mag er dort an der Spitze eines Canto gestanden haben. Ein Hauptfall ist 2086:

Zeinen sunewenden der grôze mort geschach,
daz diu vrouwe Kriemhilt ir herzen leit errach
an ir næhsten mâgen unde anderem manigem man:
dâ von der künec Etzel vreude nimmer mêr gewan[2].

Diese feierlich ankündigenden Worte stehn eingeklemmt zwischen die Angabe: 'die Gäste wehrten sich den langen Tag durch' und die Fortsetzung: 'der Tag war nun zu

[1] „Sie bat den edeln Ritter, mit ihr näherzutreten in den weiten Palast. Als dies geschehen war, erwies man den Recken um so aufmerksamere Bedienung. Dankwart und Hagen konnten sich's wohl gefallen lassen."

[2] „Zu einer Sonnwendzeit geschah der große Mord, daß Frau Kriemhild ihr Herzeleid rächte an ihren nächsten Verwandten und viel anderen Mannen; wodurch König Etzel nie mehr Freude erlebte."

Ende'. Eine seltsame Stellung! Wie anders wirkten die Verse, wenn sie z. B. dem letzten Gastmahl vorangingen und die anstachelnden Schritte der Königin einleiteten! Jedenfalls wird man sie sich in der ältern Not an einer Schwelle denken. Der jüngere Dichter kann allerlei Gründe gehabt haben, sie dort wegzuschaffen; aber da sie ihm zu schade waren, hat er sie, so gut oder schlecht es ging, nachgeholt.

Aus dem Brünhildenlied dürfen wir wohl Strophe 326 herleiten:

> Ez was ein küneginne gesezzen über sê:
> ir gelîche enheine man wesse niender mê.
> Diu was unmâzen schœne, vil michel was ir kraft:
> si schôz mit snellen degenen umbe minne den schaft[1].

Innerer und äußerer Bau dieser frühlingshaft schönen Strophe sind ganz das, was wir dem Liede zutrauen; man beachte, wieviel Sageninhalt in die vier schlichten Zeilen gefaßt ist. Das Besondere ist aber, daß diese entschieden neu anhebende Strophe dicht vor sich eine andre hat, die als Kapitelanfang dient und auf keinen Fall aus dem Liede stammt (sie fabelt unklar von 'vielen schönen Mädchen', deren eines Gunther erwerben wollte!). Warum läßt der Epiker auf diese eigene Eingangsstrophe eine zweite folgen? Doch wohl, weil er sie im Liede vorfand und sie ihm gefiel. Im Liede hat sie selbstverständlich keine 'Aventiure' eingeleitet; aber ihre liedhaft weitspannende Art macht, daß sie im langsamen Fluß des Epos wie ein Anfangsprogramm wirkt.

Schon der Versbau hat uns gezeigt, daß sich der Epiker auch in Einzelheiten der Form von seinen Quellen

[1] „Es hauste eine Königin jenseits der See: ihresgleichen kannte man nirgends mehr. Die war über die Maßen schön, gar groß war ihre Kraft: sie schoß mit kühnen Helden den Speer um ihre Liebe."

bestimmen ließ (§ 55). Sodann trafen wir auf sachliche Widersprüche, die unfreiem Anschluß an die Quelle entsprangen: § 50 f. 54. 60,5; weitere Fälle später § 70 ff., 90 ff., das klassische Beispiel in § 77. Man darf dies verallgemeinern: die meisten Unebenheiten im Nibelungenlied beruhen darauf, daß der Verfasser seine Vorlagen ungenügend eingeschmelzt hat; daß er ihnen nicht ganz selbstherrlich gegenübersteht, den Blickpunkt nicht hoch genug nimmt.

An den Dichtern der älteren Stufen beobachteten wir jenes merkwürdige Haften an überlieferten Bildern Hand in Hand mit kühnem Umdichten; z. B. in § 15. 27. 29. 44. Nun, gleiches gilt für den letzten Epiker in sehr weitem Umfange. Man erstaunt, wie oft er vorgefundene Dinge, auch unscheinbare Kleinigkeiten, stehn läßt, wo sie nicht mehr passen, oder sie behutsam an eine andre Stelle trägt, wenn er sie an ihrem Orte verworfen hat. Die mittelalterlichen Dichter waren sehr dafür, nichts umkommen zu lassen! Unserm Nibelungenmeister werden wir nur gerecht, wenn wir beides, die hohe Selbständigkeit und die haushälterische Gebundenheit seines Dichtens würdigen.

Rückblick: Die Vorgänge bei der Epenentwicklung.

65. Bei Epen, über deren Vorgeschichte man nichts weiß, nur vermutet — so bei der Ilias, dem Roland —, hat man mannigfache Tätigkeiten angesetzt, deren Zusammenwirken schließlich das überlieferte Denkmal ergeben hätte. Beim Nibelungenlied liegt ja nun die Vorgeschichte in leidlich hellem Lichte vor uns, und da mag es über den einzelnen Fall hinaus von Wert sein, kurz und scharf die Vorgänge zu umreißen, die uns als Glieder der Epenentwicklung erkennbar werden.

'Am Anfang war die Fabel': erste Grundlage ist ein schriftloses Lied, das in knapper episch-dramatischer Haltung eine gewichtige Fabel, eine Heldensage, in ihrem ganzen Ablauf verkörpert.

Das Lied erfährt in jahrhundertelanger gedächtnismäßiger Weitergabe Verjüngungen der Sprach- und Versform, die den Zeitstilen folgen; es erfährt inhaltliche Aenderungen, mehr oder minder planvoll-dichterische, die seine Teile sehr ungleich ergreifen. Am zähesten hält sich der Rahmen, der begrenzende Umriß des Liedes. Unfreiwillige Verluste haben wir nur bei Ueberführung in ein fremdes Sprachgebiet zu verzeichnen; keine Zeiten der Verarmung, des Szenenschwunds. Dagegen kann schon das Lied erheblich in die Breite gehn. Es bleibt Lied, solange es schriftlos (und sangbar) ist.

Ein Liedinhalt bekommt äußere, dann auch innere Beziehungen zu einem andern, doch gibt man die zwei Einheiten getrennt weiter, und Unstimmigkeiten zwischen ihnen können andauern.

Unter besonderen Kulturbedingungen wird ein Liedinhalt ausgedichtet zu einem schriftstellerischen Werk, einem unsanglichen Buchepos: Vermehrfachung des Umfangs durch neue Personen und Auftritte, Zustandsbilder, breitere Menschenschilderung und Sprache. Die Grenzen der Fabel bleiben die alten. Uebernahme einer reicheren Strophenform aus der Kunstlyrik.

Ein derartiges Epos wird noch einmal umgedichtet und zu reicheren Maßen erhoben.

Ein Buchepiker verknüpft zwei bereits innerlich verbundene Gedichtinhalte zu einem fortlaufenden Ganzen und erstrebt sachliche und formale Ausgleichung. Die eine Vorlage ist ein Lied, die andre ein Epos; jene wird zehnfach, diese zwei- bis dreifach angeschwellt.

Neuformung, Umdeutung überlieferter Züge spielt beim Buchepiker in gleicher Weise wie vorher in der Liedentwicklung. Ein eigentlich neues Sagenbild braucht der Uebergang zum Epos nicht zu schaffen (vgl. § 83).

Der Buchepiker, wie schon der Lieddichter, nimmt einzelne Zeilen(gruppen) mehr oder weniger wortgetreu aus der Vorlage herüber, soweit sich dies mit seinem eignen Stil und seiner Sagenform verträgt.

Enges Befolgen der Quelle führt öfter zu inhaltlichen und formalen Unebenheiten, abstechenden Ueberlebseln.

Einen Teil der Zudichtungen haben stoffverwandte und stofffremde Erzählwerke angeregt, mündliche und schriftliche. Einiges hat zeitgeschichtliche, mitunter selbstbiographische Grundlage.

Dies die erschließbaren Hergänge im Lebenslauf des deutschen Nibelungenstoffes. Die Kudrun und weitere Heldenepen zeigen noch andre Vorkommnisse.

66. Keinen Raum haben wir für folgende Größen, die man anderwärts, früher auch beim Nibelungenlied selbst, ins Treffen geführt hat: Sammlung und Ordnung umlaufender Lieder zu einem Buche; Verwirklichung einer epischen Fabel durch Zusammentragen vorhandener Einzeldichtungen; Einverleiben selbständiger oder 'anders orientierter' Stücke in den Rahmen des Epos; Zudichten großer Teile als Wandfüllung zwischen bisher fremden Massen.

Kurz gesagt: wir sehen ein Umdichten und Ausdichten, kein Zusammendichten.

Der Grundriß der Fabel bleibt von Anfang zu Ende das Beherrschende, mögen auch zwei Fabeln zu einem reicheren Grundriß zusammenwachsen. Ausschnitte aus

einer Fabel haben auf keiner Stufe ein Gedicht für sich gebildet. Daher gibt es keine Verwendung für den 'Sammler', den Diaskeuasten (wie ihn die Homerforscher nennen).

'Bearbeiter' hat es zwar gegeben: den schreibenden Bearbeiter C* haben wir mehrfach aufgerufen, und im Entwicklungsgang der Lieder kann man auch singende, federlose 'Bearbeiter' unterbringen. Das sind aber Leute, die kein nennenswert neues Denkmal hinstellen. Eine neue Sagenstufe fordert einen Dichter.

Der Stegreifvortrag mit seinen Begleiterscheinungen scheidet aus. Kunstwerke wie die eddischen Heldenlieder und das Hildebrandslied sind niemals Augenblickskinder gewesen. So oft hat man den Gedanken wiederholt: der Heldensänger, der die Saiten gestimmt hat, ergreift einen 'Ausschnitt aus der Sage' — einen beliebigen, für den Augenblick gewählten Ausschnitt. Aber so ging es nicht zu! Die Sage, das war ja der Liedinhalt; und dessen Grenzen waren das, was am allerwenigsten dem Stegreif unterlag, was am allermeisten den Dauer im Wechsel vertritt. Ein Lied mochte in tausend Jahren bis zur Unkenntlichkeit entarten (wie das niederdeutsche Lied von König Ermenrichs Tod) — aber die Stoffbegrenzung ist geblieben. Eben darum ist der sachlich richtige Ausdruck vom Heldensänger der alte, volkstümliche: 'er singt das Lied von Kriemhildens Verrat usw.' Das, nicht ein!

Das Zudichten kann zwar auch Gelenke schaffen zwischen zwei Fabeln: die lange junge Strecke mit Kriemhildens Witwentrauer usf., Strophe 1073—1399, dient gutenteils dem festeren Verlöten der ersten mit der zweiten Ehe. Aber diese zwei Massen hingen geistig ja schon längst zusammen. Unbekannt und unvorstell-

bar auf unserm Boden ist eine Zudichtung, die zwei selbständige Geschichten erst in Beziehung zueinander bringen soll.

Auch das Streichen längerer Strecken, um Vorhandenes zu einer neuen Einheit zu verbinden, wird uns nirgends sichtbar. Etwas andres ist es, wenn innerhalb einer Fabel ein Glied fallen muß (§ 59): das gehört zu dem allgemeinen Umkneten des Ueberlieferten.

Es wäre wohl verständlich, wenn die Ependichter, bei ihrem bewußten Streben nach Reichtum, zwei oder mehr Darstellungen derselben Sage ausgebeutet hätten; aus der einen hätten sie diesen, aus der andern jenen Zug geholt. Sozusagen ein Uebereinanderlegen gleichlaufender Texte.

Leugnen wollen wir nicht, daß dies vorkommen mochte. Zum Beispiel könnten wir nicht widerlegen, daß der ältere Epiker zwei etwas abweichende Lieder vom Burgundenfall kannte und ausschöpfte. Nur können wir's auch nicht wahrscheinlich machen, und überflüssige Posten stellen wir nicht in Rechnung. Von dem einstigen Schatze ungeschriebener Dichtung denkt man heute bescheidener als die Romantiker; man glaubt nicht mehr, daß es von Heldenliedern nur so wimmelte. Bei den besonders reichen Zutaten des letzten Epos haben wir eingesehen, daß sie gewiß nicht aus gleichlaufenden Quellen geschöpft, sondern vom Verfasser selbst ersonnen wurden (§ 61 Ende).

Eine einzige Stelle gibt es, die uns die Vermutung nahelegt, der Nibelungendichter habe neben der Hauptquelle ein gleichlaufendes Gedicht benützt, und zwar ein zweites Brünhildenlied; sieh § 70. Aber möglich ist es, wie gesagt, daß der Fall mehr als einmal da war. Mit

dem Vorhandensein gleichlaufender Lieder, die recht verschiedene Sagenbilder bargen, mußten wir schon für die fränkische Frühzeit der Brünhildsage rechnen (§ 3). Die isländische Sammlung der Eddalieder gibt uns schöne Belege für die Erscheinung. Auch wie ein Prosaepiker aus zwei und sogar drei gleichlaufenden Liedern sein Gewebe zusammenflicht, können wir an dem isländischen Völsungenroman beobachten.

67. Stellen wir jetzt den Blick enger ein auf das, was das Rückgrat unsrer Betrachtung bildet: fragen wir, was der letzte Künstler an den wesentlichen Linien der Handlung geändert, wieweit seine Um- und Zudichtung neue Sagenformen des Brünhilden- und des Burgundenstoffes hergestellt hat!

Von den Eingriffen, die wir in § 49—61 musterten, sind es die dritte, vierte und sechste Gruppe, die an die Sagenform rühren: das Zusammenstimmen der beiden Hauptteile; die höfische Verfeinerung; das Bereichern der Erzählweise.

Der starke Drang nach Bereicherung hat gewiß das Aussehen der zwei alten Geschichten ungemein verändert; doch bedingt er noch keine Umwandlung der überkommenen Kernmotive. Die eigentlichen Kräfte, die den ersten Stoff auf eine dritte, den andern auf eine vierte Sagenstufe gehoben haben, sind die beiden übrigen, also:

A. Ständische und seelische Verfeinerung, Milderung, Vertiefung;

B. Angleichung von Teil I und II.

Wir bezeichnen dies im folgenden kurz mit A und B. Ein paarmal, in der Burgundensage, wirkt noch

ein dritter Antrieb (C): das ist die Hebung, die Verklärung der rheinischen Helden. Sie schließt sich näher an A an.

Die dritte Stufe der Brünhildsage.

68. Erinnern wir uns an das Sagenbild, das wir für das Jüngere Brünhildenlied des 12. Jahrhunderts erschließen konnten, also die zweite Stufe dieses Stoffes, die Vorlage von Nibelungenlied Teil I (§ 14—19). Unser Oesterreicher zeigt an tieferschneidenden Umgestaltungen folgendes.

Sigfrid steht nicht mehr vor dem Hintergrund der elternlosen Knabenzeit: er wächst am väterlichen Königshofe in allem Glanze auf. Das ist: der ritterliche Prinz an Stelle des märchenumwitterten Vorzeitshelden. Ein starker Fall von A; dadurch begünstigt, daß der Epiker die Jugendsage mit dem Schmied in der Wildnis offenbar nicht kannte. Er mußte nun also ein bestimmtes Reich für Sigfrid auftreiben; er wählte das 'Niederland', den Niederrhein (sieben Tagesritte unterhalb Worms) — dann aber geriet er in das Gleis seiner Nebenquelle, des Hortliedes, und dachte sich Sigfrids Heimat im Nibelungenland im fernen Norwegen (Eilboten erreichen es von Worms in drei Wochen).

Folgenreich war diese Neuerung dadurch, daß Sigfrid nun nicht als Mitherrscher seiner Schwäger in Worms bleibt: er kehrt nach seiner Heirat in sein Erbland zurück. Dies löst die alte Geschlossenheit des Raumes auf, und es braucht nun eine umständliche Beschickung des jungen Paares, damit die Königinnen zanken können und Sigfrid sterben kann. Ehrenhalber muß auch Vater Sigmund zu Gunthers Fest mit: dies türmt dann gegen Ende noch einige Stoffmassen auf (§ 60, 4).

Eine Anspielung des Brünhildenlieds auf Sigfrids unfürstliche Jugendjahre wurde unsrem Dichter verhängnisvoll. Das Lied lieh der Brünhild die alte Schelte, Sigfrid sei der Knecht des Schmiedes gewesen (§ 4); auf seinem Adel liege ein Flecken. Dieser Zusammenhang war dem Epiker dunkel. Es hat den Anschein, daß er hieraus die befremdende Erfindung herausspann: Sigfrid wird der Brünhild als Eigenmann, als unfreier Vasall Gunthers vorgetäuscht (was die Rechtsgeschichte einen ‘Ministerialen’ nennt); und Brünhild glaubt dies Jahre lang! Und aus diesem ihrem Irrtum erklärt der Dichter Brünhildens Sträuben in der Brautnacht und ihren Hochmut gegen die Schwägerin. Es ist ein eigentümlicher, beunruhigender Schatten, der da und dort auf die Fläche fällt, diese angebliche Unfreiheit Sigfrids! Mit Sicherheit können wir soviel behaupten, daß unsre Sage niemals den Gedanken enthielt, Sigfrid sei wirklich der Knecht oder unebenbürtige Dienstmann seiner Schwäger gewesen.

Neuerung ist ferner, daß Sigfrids Heirat nicht mehr zu Anfang erfolgt, sondern erst nach der Brünhildenfahrt, zusammen mit Gunthers Brautlauf: die bekannte Doppelhochzeit. Diese, mit ihrer Entgegenstellung der beiden ungleichen Paare, war dichterisch kein übler Gewinn. Auch hatte die Geschichte nun einen Gipfel weniger; eine Hochzeit war für unsren Spielmann immer ein Gipfel! Und seit Sigfrid das eigne Land hatte, hätte man für sein Kommen zur Brünhildenwerbung eine weitere Botenreise anstrengen müssen. Gründe genug für die Doppelhochzeit; der Hauptgrund aber war, daß Sigfrid nun mehrere hundert Strophen länger der werbende Liebhaber sein konnte, was besonders bei der Rückkehr von der Freierfahrt zur Geltung kommt

(Aventiure IX). Also ein Verstärken des minniglichen Einschlags; das gehört unter A.

69. Mehr ins Innere der Handlung greift das Umdichten der Schlafkammerszene. Gunther, der dem Freunde die ganze Vollmacht über Brünhildens Leib gewährt: dies war für unsren Verfasser und für seine ritterlichen und geistlichen Hörer nicht mehr erträglich. Nach ihrem Gefühl will Gunther seine Braut lieber getötet, als durch Sigfrid gewinnt sehen (Strophe 655). So mußte nun Sigfrid in Gunthers Beisein, durch die Tarnkappe unsichtbar, mit der Jungfrau ringen und die Besiegte rechtzeitig dem Schwager abtreten. Einen andern Weg hätt es kaum gegeben, und der Dichter hat das Beste daraus gemacht. Von Schlüpfrigkeit des Auftritts kann nicht im Ernst die Rede sein; er ist im Gegenteil mit viel innerer Feinheit behandelt. Wer sich wundert, daß Sigfrid so gar keine begehrliche Anwandlung erfährt, hat sich in sein Bild, wie der Künstler es sah, nicht hineingedacht. Aber die Glaubhaftigkeit des äußern Hergangs ist freilich n o ch etwas brüchiger geworden als auf der Vorstufe (§ 15); es wirkt reichlich erkünstelt. Ein Opfer an das feinere geschlechtliche Ehrgefühl! Jetzt war es wieder so wie in der Urfassung: Brünhild kommt als Jungfrau in Günthers Hand.

Wir können hier Stufen der Sittenentwicklung von den Sagenstufen ablesen. Der Hofdichter im germanischen Fürstengefolge hat die standesbewußte Empfindlichkeit. Dann kommt der niedere Spielmann mit seiner läßlicheren Anschauung. Endlich die hochmittelalterliche Ritterwelt, deren strengere Ansprüche wieder mit dem alten Kriegeradel zusammentreffen.

Sigfrids innere Stellung zum Freunde bleibt durch diese Wandelungen unberührt. Nur ist der Auftritt von der zweiten Stufe ab keine Probe seiner Selbstbeherrschung mehr; jetzt, auf der dritten Stufe, ist auch das äußere Bild — Sigfrid in Gunthers Gestalt an Brünhildens Seite ruhend — verflüchtigt.

In der vorangehenden Nacht wird Gunther auf die alte derbe Weise mißhandelt (§ 53): gemildert hat hier der Spielmann nur darin, daß er aus den drei gleichen Nächten des Liedes e i n e macht. Dies aber war schon technisch geboten; denn solche Dreiheiten — Nummer 1 richtig erzählt, 2 und 3 nur angedeutet — heischen den Liedstil, der lange Zeitspannen mit einer Formel abtun kann.

Auf den weitern Gang der Geschichte wirkt diese Umformung ein, sofern Kriemhildens Vorwurf 'Du bist Sigfrids Kebse geworden!' nun wieder Entstellung ist und auch von Gunther als solche erkannt werden muß (Strophe 860). Die Beschuldigung Sigfrids geht denn auch nur dahin, er habe sich der Sache gerühmt. Daß Gunther bei der Freierprobe, den Wettkämpfen, nur Strohmann war, an diesen Hauptpunkt rührt keine Silbe. Brünhild fragt auch nicht danach, wie denn der andre in ihr Brautgemach kam: sie beharrt dabei, Ring und Gürtel habe sie verloren (Strophe 854); sie scheint also nicht einmal überführt, daß es in jener Nacht mit unrechten Dingen zuging, und dann ist es freilich gerechtfertigt, daß sie mit Gunther gut Freund bleibt. Ihr Grund zur Rache ist einzig die Schmähung vor den Leuten. Diese Veräußerlichung und Halbheit haben wir schon an der zweiten Stufe hervorgehoben (§ 16); jetzt ist es n o c h flacher geworden, weil die Schmähung eine Verleumdung ist und der Brünhild

keine Tatsache enthüllt, die sie zu rächen hätte — es wäre denn die vermeintliche Entwendung von Ring und Gürtel! Der Tod Sigfrids hat keine tiefere Wurzel mehr, als daß er schwatzhaft war!

Mit gutem Gefühl ist Hebbel — dessen 'Nibelungen' ja im allgemeinen dem deutschen Epos, nicht der Edda folgen — hier auf den ältern Gedanken zurückgegangen: seine Brünhild leidet unter dem tiefen Betruge, den ihr die Schwägerin offenbart hat.

Geändert ist auch das Bühnenbild des Frauenzankes. Einst war es das Baden im Rhein; dann die Halle mit dem Hochsitz; jetzt beginnt es beim Anschauen der Ritterspiele und fallen die entscheidenden Schelten unter der Kirchtür, vor und nach dem Gottesdienst. Drei kennzeichnend verschiedene Kulturstufen!

70. Ein altes Kreuz der Erklärer ist die Stelle beim Hochzeitsmahl, wo es von Brünhild heißt: 'Da sah sie Kriemhild — nie hatte ihr etwas so weh getan! — bei Sigfrid sitzen: sie mußte weinen; die heißen Tränen fielen ihr über die lichten Wangen herab' (Strophe 618). Auf Gunthers erstaunte Frage erklärt Brünhild, sie weine darüber, daß ihre Schwägerin an einen Unfreien weggeworfen sei.

Der unfreie Sigfrid, das ist jener absonderliche Gedanke unsres Epikers (§ 68). Aber sollten die bitteren Tränen von Anfang an über die Mißheirat der Schwägerin geflossen sein? Sollten sie nicht einen andern Grund gehabt haben — Eifersucht, enttäuschte Liebe zu Sigfrid?

Dies wäre dann der bekannten Quelle, dem Brünhildenlied, gegenüber jedenfalls eine Neuerung; denn dieses Lied folgte darin der ursprünglichen Zeichnung,

daß Brünhild bis zum Frauenzank die zufriedene, stolze Königin ist und von einer Neigung zu Sigfrid nichts weiß. Es ist das Bild, das unser Epos im allgemeinen festhält. Erfindung des letzten Dichters aber können diese Tränen der Eifersucht nicht sein, da er selbst sie mißdeutet.

Nun legt auch ein jüngerer Eddadichter seiner Brünhild enttäuschte Liebe zu Sigurd bei. Schon beim Werbungsritt ist Sigurd, der die andern Ueberstrahlende, der Jungfrau ins Auge gefallen; von ihm erhofft sie die Lösung der Freierprobe; als Gunnars Weib fühlt sie sich von Anfang an unbefriedigt. Wenn sie abends sieht, wie Sigurd mit Gudrun zu Bett geht, spricht sie vor sich hin: 'Ich entbehre Mann und Freude! Sigurd will ich im Arm halten — oder er sterbe!' Man sieht, dies gäbe den Hintergrund zu den heißen Tränen im deutschen Gedicht. Für diese Brünhild braucht es nicht mehr den Zank mit der Schwägerin, der ihr den Trug offenbart; ohne diesen äußern Anstoß schreitet sie dazu, von ihrem Manne den Tod Sigurds zu fordern. Und dann ist ihr letzter Wunsch, neben dem heimlich geliebten Helden auf dem Holzstoß zu verbrennen und mit ihm ins Totenreich einzuziehn.

In dem Eddalied ist dies ein in sich zusammenhängendes, jüngeres Sagenbild (wohlgemerkt, noch ohne Vorverlobung und Vergessenheitstrunk); im Nibelungenlied sehen wir einen einzelnen widerspruchsvollen Splitter. Man kann der Vermutung kaum wehren, daß sich da ein überlieferter Zug in das Epos hereingestohlen hat aus einer uns sonst fremden Quelle, einem zweiten, Brünhildenliede, das den Seelenkampf anders zeichnete als die Hauptquelle (vgl. § 47). Der Zusammenhang mit dem Isländer kann nur mittelbar sein; ein deutsches

Lied des 11./12. Jahrhunderts kann auf dieses 'Jüngere Sigurdlied' eingewirkt haben — wenn nicht hier einmal, zur Ausnahme, der Weg vom Norden nach Deutschland ging!

Ob noch weitere Einzelheiten aus dieser Nebenquelle in das Nibelungenlied geraten sind, diese und andre Fragen sind uns vorläufig ein Geheimnis.

71. Aus dem absteigenden Teil der Sigfrid-Brünhildsage heben wir diese Umdichtungen hervor.

Gunther ist beim Rachewerk willenloser gezeichnet als früher. Hagen ist noch mehr zum alleinigen Anstifter und Betreiber der Tat geworden, auch auf Kosten der Brünhild. Das Wort, daß an Sigfrid Rache zu nehmen sei, fällt zuerst aus seinem, nicht mehr ihrem Munde. Der alte, durch die Edda bezeugte Ausspruch: daß die Brüder an Sigfrid ihre treueste Stütze verlören, kam früher gewiß dem Giselher zu, den auch das Nibelungenlied noch als abratenden Bruder kennt (Strophe 866): jetzt ist der Gedanke auf Gunther übertragen und sein Bild dadurch noch schwankender geworden. Der Epiker sah es auf eine Entlastung Gunthers ab, zugleich dachte er schon an den Hagen der zweiten Hälfte, der dort so entschieden als der Schuldige dasteht. Also A und B.

Im Liede hat sich der abratende Giselher gefügt und ist mit auf die Jagd gezogen; auch Gernot, der mehr Statist war, jagt mit. Daher ist dann in Sigfrids und Hagens Worten von den 'Vieren' die Rede, die einen schweren Stand gehabt hätten, wären sie Sigfrid offen entgegengetreten. Das zartere Gefühl des letzten Dichters verlangte, daß nur die Zweie, die Sigfrids Mord *begehren*, hinauszogen und über seinem Todes-

kampf standen, und so läßt er Gernot und Giselher daheim. Die Stellen, die von den vier Gegnern sprachen, hat er entfernt, aber eine feinere Unstimmigkeit ist ihm entgangen: Sigfrid redet immer noch 'die Verwandten' in der Mehrzahl an, die ihm seine Treue übel gelohnt hätten: offenbar wieder der zu enge Anschluß an die Quelle.

Aus demselben Geiste fließt die Milderung: das Frohlocken über dem Ermordeten, das einst in Reden Hagens und Gunthers überraschend hart zum Ausdruck kam, ist durch mehrere Kunstgriffe gedämpft. Wir betrachten es eingehend in § 91.

Ein schönes Beispiel für Veredelung und zugleich für Befolgen des alten Wortlauts bringt die Strophe bei der Rückkunft von der Jagd (1003). Das Lied hatte noch die schauerliche Härte — wir sprechen sie schon der Urstufe zu —, daß die Heimkehrenden den Leichnam in das Bett der Kriemhild werfen. Unser Spielmann macht daraus, daß sie ihn leise vor die Tür ihrer Kammer legen; dort soll ihn Kriemhild frühmorgens finden. In der Umgebung, in der wir nun einmal sind, ist dies schonende Zurückhaltung. Und dennoch gehen die Worte voraus:

Von grôzer übermüete muget ir hœren sagen!

Wir wagen die Vermutung, daß diese Zeile den alten Hergang einleiten sollte, also in der Liedquelle stand (§ 19).

Auch das folgende: wie beim Klang der Münsterglocken der fackeltragende Kämmerer den blutgenetzten Ritter liegen sieht und erschreckt die Fürstin stillstehn heißt; wie Kriemhild sogleich an die Hagenen vrâge denkt, in Ohnmacht sinkt, dann aufschreit, daß die

Kammer erdröhnt; wie sie den unzerhauenen Schild erkennt und dem Mörder den Tod anwünscht: auch in diesem unvergeßlichen Auftritt verwebt der Meister kühne eigene Eingebungen mit treubewahrten Zügen zum Teil aus der Urstufe des Liedes.

Zu fühllos war dem Epiker auch das heitere Gelage der Mörder — nachdem wir die Witwe weinend über ihrem Toten verlassen haben; ein nachweislich aus der Urdichtung ererbtes Glied. Es ist eines von denen, die der Spielmann ohne Ersatz getilgt hat.

Dasselbe Schicksal hatten zwei kurze Auftritte der Brünhild, so jener markige der zweiten Stufe, der noch einmal ihren Rachewillen ausprägte (§ 16). Wir haben von der Verarmung der Brünhildengestalt in § 52 gesprochen. Sie hat gewiß einen Grund in den menschlichen Zu- und Abneigungen des Oesterreichers, hängt aber auch damit zusammen, daß er künstlerisch bewußt die Gegenspielerin Kriemhild gehoben hat. Bei dieser bedeutsamen Umbiegung der Sagenlinie sind die beiden Kräfte, A und B, wirksam.

Merkwürdig, wie die isländische Heldendichtung, wenigstens in dem größten ihrer jüngeren Vertreter, den entgegengesetzten Weg gegangen ist! Ihr wird Brünhild immer wichtiger; sie versenkt sich immer mehr in die Möglichkeiten dieses Frauenwesens und zaubert neue, geistvolle Beleuchtungen hervor. Wir haben in § 11 etwas davon erwähnt. Der Isländer sah eben in der Gegnerin Gudrun nicht die nachmalige Rächerin Sigurds, und er stand nicht unter der Macht der christlich-ritterlichen Milderung: seine Einbildungskraft blieb offener für das heldische Weib und seinen Anspruch, sich gegen die Fesseln des Lebens aufzubäumen.

Die vierte Stufe der Burgundensage.

72. Auch in Teil II des Nibelungenlieds wollen wir von den Zutaten hier möglichst absehen und uns an die Aenderungen halten.

Zunächst hat unser Künstler mehrere der Personen nach Stellung oder Sinnesart anders gezeichnet.

Giselher ist nicht mehr der eben waffenfähig gewordene Junge, und Hagen ist nicht mehr der Albensohn, der Bastardbruder der drei andern, sondern der Gefolgsmann menschlicher Abstammung. Beides ist, wie wir in § 50 sahen, Angleichung an Teil I; also B. Daß aber der Dichter bei seinem Hagen der ersten Quelle folgte, liegt wieder an der Neigung zum menschlich Milderen (also A). Es mußte ihm eine störende Vorstellung sein, daß einst ein Albe die würdige Königin Uote vergewaltigt hatte. Und war Hagen der Gefolgsmann, nicht der Bruder, der Könige, dann stand die Festigkeit, womit sie seine Auslieferung an Kriemhild verweigern, — das was man seit dem Winter 1908/9 die Nibelungentreue genannt hat — um so hochsinniger da. Daß man einen Bruder nicht preisgibt, und wär er zehnmal schuldig, verstand sich von selbst; dies hätte im Hörer keine Funken geschlagen.

Bei Hagen selbst vertiefte sich der sittliche Zug, zumal in jenen Trutzworten am Schluß, wo er nun als der Vasall redet, der nicht in die Rechte seiner Könige eingreifen darf: Solange meine Herren am Leben sind, bin ich zum Schweigen gehalten. So ist in die Eisesluft dieser Urszene auch von Hagens Seite her ein lauerer Hauch gekommen (vgl. § 100).

Neben diesem Gewinne bedeutet es keinen Nachteil, daß nun immer der Gefolgsmann, eben Hagen, als

einziger Horthüter erscheint. So selbständig wie dieser Hausmeier im Epos angelegt ist, kann er auch hierin die Könige vertreten.

Wenn einer der nibelungischen Hauptköpfe schon vom Vorläufer stammt, dann Hagen. Er war der Held der ältern Not. Neben der neugeschaffenen Rüedegerrolle war die ausgestaltete Hagenrolle der Löwenwurf dieses Aelteren. Es gibt eine ganze Reihe von Hagenworten, die das Profil im Blitzlicht vor uns zaubern; die hat der Mann von 1160 gefunden, und zum Glück sind uns manche gut bewahrt (sieh § 75 f. 94 f.); wir verspüren sie als Dichtergaben besondern Schlages. Aber wir sehen auch, wie der Nachfolger in seinem Sinne übermalte; und seine Lasuren — der höfische Hohn, Hagen als Mephisto — haben wieder ihren Reiz und Wert. Andremal ging die Zutat auf rundere Ausbuchtung, und der eiserne Hagen legt seine Brünne ab (§ 58). Nur empfangend ist der Letzte auch bei Hagen nicht gewesen.

Geadelt im buchstäblichen Sinn ist Volker. Der Schöpfer seiner Rolle, der ältere Epiker, nahm ihn als richtigen Spielmann (§ 41). Der jüngere Dichter hat zwar viel übrig für diese seine Standesgenossen (§ 63), aber den vertrauten Waffenfreund Hagens mochte er sich doch nicht auf dieser gesellschaftlichen Stufe denken: er erhob Volker zum ritterlichen Lehensherrn, der dreißig eigne Mannen zu der Hofreise stellt und mit den Fürsten turniert. Dabei ließ er ihm doch die Fiedel und schwelgte darin, die Schwerthiebe als Bogenstriche des Geigers zu verkleiden. Er dichtete auch einen neuen Anlaß für Volker, sich als Künstler zu betätigen. Früher war es die Nachtwache gewesen; es gibt gute Gründe, diese Meisterszene, die in der Thidrekssaga fehlt,

schon dem älteren Epos zuzuweisen — oder vielmehr dem vereinigten Schaffen der beiden Epiker anzurechnen. Dazu kommt nun bei dem Jüngeren das Auftreten Volkers in Bechlaren: vor der Markgräfin 'fiedelte er süße Töne und sang ihr seine Lieder'. Da ist er also der singende Lyriker, der Minnesänger: was zu einem Fahrenden in den Tagen des ältern Dichters noch nicht gepaßt hätte.

Nun kannte zwar deutsche Dichtung singende und harfende Fürsten: Horand bei Hetel und Hilde; Rother in seinem Epos. Aber unser Volker verrät deutlich seine niedere Vorstufe: manche Stelle, so jene schönen Strophen in § 58, sind im Grunde aus der Anschauung des gewerbsmäßigen Fahrenden, des 'Gehrenden', gedichtet, und vor allem heißt Volker immer noch der spileman und der videlære; diese Namen sind wieder Ueberlebsel.

Den Widerspruch an diesem edelen spileman will eine Zusatzstrophe (1477) heben, indem sie uns erklärt: Volker war ein Herr, und nur weil er geigen konnte, nannte man ihn den Spielmann. Da ist der Stand verflüchtigt zum uneigentlichen Beinamen. So gibt der Volker der letzten Stufe ein gutes Beispiel für höfische Verfeinerung zusammen mit Quellentreue.

73. Innerlich veredelt ist Etzel. Im älteren Epos konnte Kriemhild wenigstens noch versuchen, ihn mit dem Horte ihrer Brüder zu locken und ihn für ihre Rache zu stimmen: zuerst, als sie die Einladung der Wormser vorschlägt, dann, als sie den Angriff rüstet. An beiden Stellen hat der jüngere Dichter schon den bloßen Versuch gestrichen. Sein Etzel ist über jeden Verdacht der Untreue erhaben.

Auch nachdem das Tuch zwischen ihm und den Gästen zerschnitten ist, bleibt er weicher, wehmütiger als in der Quelle, wo er doch aus der Ferne noch den Angriff leitet und zum Kampf anfeuert. Unser Epiker läßt ihn zwar einmal nach seinem Schilde greifen, doch damit rückt er ihn nur in ein bedauernswertes Licht und gibt Hagen Gelegenheit zu grimmigem Hohne. Merkwürdig, in welchem Bilde Attila, der gewaltigste Kriegerfürst des fünften Jahrhunderts, in der gotisch-baiwarischen Ueberlieferung endet!

Aber der Verfasser hat sichtlich Neigung zu diesem Etzel, der nur noch die eine, friedliche Hälfte der Herrschertugenden vertritt. Zwar beseitigt er ihn ein paarmal zugunsten der anderen, tätigeren Spieler (ein Fall in § 93); dafür erfindet er aber auch neue Züge, die das Antlitz des vornehmen alten Herrn abschatten. Eine der zartesten und persönlichsten Stellen des ganzen Werkes ist die, wo Hagen dem jungen Hünenprinzen höhnisch ein kurzes Leben geweissagt hat und es nun von Etzel heißt: 'Der König blickte Hagen an: die Worte taten ihm leid; obwohl er nicht darüber redete, betrübte es ihm das Herz ..... Den Fürsten allen tat es mit dem König weh'. Welcher Abstand zwischen dieser Sinnesart und der des alten Eddalieds! Man fühlt, daß diese seelische Feinheit über kurz oder lang aus der Welt der Heldenideale hinausführen mußte.

Die Kriemhild des Nibelungenlieds ist diesen Idealen treu geblieben; anders wäre ja die ganze Fabel zerfallen! Weicher ist sie nicht geworden als bei dem Vorgänger; im Gegenteil, ihre Tränen fließen seltener, und ihre Erinnerung an Sigfrids bitteres Sterben, die das frühere Werk fast wie ein Kehrreim durchzieht,

ist an mehreren Stellen getilgt oder abgeschwächt (zwei Fälle in § 92 und 95). Man würde es kaum erwarten, daß der Jüngere die handelnde und kalt entschlossene Rächerin schärfer herausbringt! . . Daneben jedoch zeugt ihr Bild von veredelnder Umdichtung.

Wir wissen, seitdem sie die Verräterin ihrer Brüder war — seit der zweiten Stufe —, beherrschten zwei Antriebe ihr Handeln: der alte, von dem Etzel der Urstufe übernommene, das Begehren nach dem ihr zustehenden Horte; und der neue, auf der zweiten Stufe geschaffene, die Rache für Sigfrid. Dieser jüngere, geistigere Gedanke war in einer Art Wettstreit mit dem ältern, handfestern; er wird die Hortgier im Laufe der Zeit mehr zurückgeschoben haben. Von der dritten zur vierten Stufe erkennen wir da noch eine Bewegung: an zwei Stellen hat der jüngere Epiker die Hortgier der Heldin ausgelöscht. An zwei andern aber, bei der Begrüßung mit Hagen und endlich bei der Horterfragung, ist dieser urwüchsige Zug in voller, unverhohlener Deutlichkeit stehngeblieben, und seine Wirkung ist beidemal derart, daß niemand wünschen kann, Kriemhild hätte den letzten Schritt getan und wäre nur noch Gattenrächerin.

Noch in einem andern großen Augenblick erscheint Kriemhild geadelt. Die Schuld an dem Tode ihres Kindes ist der Mutter abgenommen. Das Schicksal des Knaben geht über sie hinweg. Dies hängt zusammen mit andern, weitgreifenden Neuerungen, die wir in § 76 f. betrachten.

74. Rüedegers tragische Rolle war schon in der älteren Nibelungenot reich und tief ausgeführt (§ 41). Sein Losgehn gegen die befreundeten Burgunden erzählt

die Thidrekssaga mit den kargen Worten: 'Da vernimmt es Markgraf Rüedeger und wird sehr zornig, daß der Herzog Blödelin gefallen ist, und ruft seine Mannen auf, jetzt sollten sie in den Kampf und die Nibelunge erschlagen. Er läßt sein Banner tapfer in die Schlacht vortragen, und die Nibelunge beginnen vor ihm zu fallen.'

Wenn hier nichts von innerem Kampfe und qualvoller Selbstüberwindung verlautet, so liegt das sicher an der nordischen Wiedergabe, die sich oft mit trockenem Bericht des Tatsächlichen begnügt. Denn die Quelle, das ältere donauländische Epos, h a t t e ja schon die Bewirtung in Bechlaren, die Verlobung, das Geleite an den Hünenhof: die Dinge, deren ganzer Zweck es ist, Rüedegers Angriff zu einem ungeheuern Schicksal zu machen. Und daß deutsche Heldendichtung schon viel früher die Worte fand, einen Seelenkampf ergreifend auszusprechen, sehen wir an dem stabreimenden Hildebrandslied.

Vor Rüedegers Einschreiten, so nehmen wir an, brachte die ältere Not einen Auftritt, worin Etzel seinem Markgrafen die Ehrenpflicht vorhält, den Fall Blödels an den Rheinischen zu rächen; in Rüedegers Antworten kam das Drangvolle seiner Stellung zum Ausdruck. Kriemhild dagegen wird dieser Ueberredung noch ferngestanden haben. Ein äußerer Umstand bestätigt, daß die angeführte Sagastelle stark gekürzt hat: Blödels Tod muß im deutschen Gedicht schon am Abend zuvor, nicht gleich vor Rüedegers Losgehn, erfolgt sein. Die Eingangsworte mit dem plötzlichen Zorn des Markgrafen weichen also von der Quelle ab.

Zweifellos aber hat der letzte Meister das, was Rüedeger bewegt, viel beredter und gefühlvoller aus-

gestaltet. Die siebzig Strophen, die er daran setzt, sind mit seinem Herzblut geschrieben. Man empfindet, sein Erlebnis ist so stark, daß ihm all die gewohnten Mittel kaum genügen, es aus sich herauszustellen. Er langt nach christlichen und ritterlichen Farben (§ 54 und 62). Aber auch von greifbaren epischen Erfindungen sproßt es; darunter ist eine, die auf das Sagenbild stärker einwirkt und die ganz nach dem Eigentum unsres Künstlers aussieht. Rüedeger hat vor Jahren, als er für seinen Herrn um Kriemhild warb, das Widerstreben der Witwe dadurch überwunden, daß er ihr mit allen seinen Mannen den Eid schwur, ihr lebenslang in Treuen zu dienen und sie für jedes Leid zu entschädigen (Strophe 1255 ff.). Dies hatte in der verquälten Frau den großen Gedanken aufsteigen lassen:

waz ob noch wirt errochen des mînen lieben mannes lîp?[1]

Und daran erinnert jetzt Kriemhild den Markgrafen (Strophe 2151):

Si sprach: gedenke, Rüedegêr, der grôzen triuwe dîn,
der stæte und ouch der eide, daz du den schaden mîn
immer woldest rechen und elliu mîniu leit![2]

Damit ist zu dem überlieferten Zwist von Lehnspflicht und Freudestreue ein Neues gekommen. In die eine Wagschale fällt jetzt nicht nur der Mannengehorsam und die Dankbarkeit gegen Etzel, sondern die eidliche Verpflichtung gegenüber der Königin. Es ist eine seelische Vertiefung und zugleich ein Verstärken der Kriemhildenrolle. Also A und B.

---

[1] „Wie, ob es noch Rache gibt für meinen lieben Mann?"

[2] „Sie sprach: denke, Rüdeger, an deine große Treue, deine Beständigkeit und auch die Eide, daß du, was man mir zu leid getan, immer rächen wollest und all meine Schmerzen!"

Aus der Vorlage stammt es schwerlich. Schon die wenig geschickte Einfügung spricht für den Nachtrag. Zwar ist Rüedeger wahrscheinlich schon im ältern Epos der Freiwerber gewesen (die nordische Prosa ist hier abgewichen); aber dieser ganze Anfangsteil war so kurz erzählt, daß er für Rüedegers Treuschwur keinen Raum hatte.

In die Reihe dieser neuabgetönten Hauptgestalten gehört endlich Dietrich. Wir kommen auf ihn in § 81 f. Vorher noch einige Umprägungen des epischen Verlaufs!

75. Zur höfischen Verfeinerung zählt es, daß unsrem Dichter die Netzung der Nibelungen und das Trocknen an den Feuern mißfällt. Er streicht daher das Kentern des Schiffes sowohl wie das Regenwetter (sieh § 44). Um nun aber die Bekrönung dieses Unterbaus, den erschreckten Ausruf Kriemhildens 'Man hat sie gewarnt! usw.' nicht zu verlieren, geht er so zu Werke.

An viel späterer Stelle, als das Gastmahl des zweiten Tages beginnen soll, erzählt das ältere Epos, daß Kriemhild die Nibelungen auffordert, ihre Waffen in Verwahrung zu geben; denn an diesem Mahle gedenkt sie ja den Streit zu erheben. Hagen antwortet ihr mit den scharf gezackten, höchst persönlichen Worten (nach der nordischen Prosa): 'Du bist eine Königin: was willst du die Waffen der Männer an dich nehmen? Das lehrte mir mein Vater, da ich jung war, ich sollte nie meine Waffen einem Weibe anvertrauen; und solange ich im Hünenland bin, trenn ich mich nicht von meinen Waffen! — Damit setzt er seinen Helm auf und bindet ihn aufs festeste.' Alle bemerken sein Gebahren; Gernot folgt seinem Beispiel. König Etzel fragt

Dietrich, was dies bedeute, und Dietrich gibt eine ahnungsschwere Antwort. Darauf führt man sich zu Tisch.

Aus dieser belebten, nachdrucksvoll ausladenden Szene holt unser Epiker das Waffenverbot herüber in den Begrüßungsauftritt (Strophe 1745). Er hält sich eng an die Quelle; man höre Hagens Worte:

Jâne ger ich niht der êren, fürsten wine milt,
daz ir zen herbergen trüeget mînen schilt
und ander mîn gewæfen: ir sît ein künegîn.
daz enlêrte mich mîn vater niht; ich wil selbe kameræere sin[1].

Wie hier mit Kürzen und Vermehren aus dem Alten Neues gemacht ist; wie die eckigen Schlager sich zu spielendem Spott geschmeidigt haben —: wir treffen da ein Stückchen Stilwandel auf frischer Tat und hören ordentlich die Stimmen der beiden Dichter nacheinander.

Diese Weigerung Hagens rechtfertigt nun den Ausruf Kriemhildens, den früher die entdeckten Brünnen am Feuer hervorgelockt hatten: Sie sind gewarnt! wüßt ich, wer das tat, es müßte sein Tod sein! (vgl. § 95). Damit ist der Dichter zurückgekehrt in die Fußspur des Vorgängers.

Jene spätere Szene mit dem Waffenverbot hat er dann an ihrer ursprünglichen Stelle ganz unterdrückt (sie wäre vor Strophe 1911 zu erwarten); aber noch ein zweites Stückchen hat er daraus verpflanzt: fünfzig Strophen vorher, beim Kirchgang am Morgen, tut Etzel die erstaunte Frage, warum er seine Gäste unter Helmen gehn sehe. Unbenützt blieben Gernots und Dietrichs Anteile.

[1] „Ich begehre wahrhaftig nicht die Ehre, hochgesinnte Fürstin, daß Ihr meinen Schild ins Haus tragen solltet und meine andern Waffen: Ihr seid eine Königin! So lehrte mich's mein Vater nicht. Ich will selbst Kämmerer sein."

Man muß sagen, daß der wohlgefügte und an seinem Orte so gut passende Auftritt des Waffenverbots recht ungnädig zerpflückt worden ist. Einen andern Anstoß dazu gab es kaum, als daß der Dichter einen Ersatz brauchte für das Trocknen am Feuer, das Waffenverbot aber nicht zweimal erzählen wollte.

76. Eine Hauptneuerung traf die Tötung des Etzelsohnes.

Der letzte Dichter ist hier kühn schöpferisch vorgegangen. Von mehreren Seiten her hat er das Ueberlieferte anders gewandt; die neuen Linien ergeben für eine wichtige Strecke, den Umschwung der Burgundensage, einen bisher fremden Verlauf. Kaum eine zweite Stelle lehrt uns so die Kraft des Umdichters kennen. Dazu kommt, daß hier wieder ein Ueberlebsel stehn geblieben ist, das auf die Quelle, den Verfasser und den Bearbeiter Licht wirft. Die Thidrekssaga gibt uns hier noch ein leidliches Bild von der Quelle, dem älteren Epos (gleich danach beginnen niederdeutsche Eingriffe); in dem Hauptpunkte, der Erzählung vom Backenstreich, wird sie zum Ueberfluß bestätigt durch ein deutsches Denkmal, das Vorwort zum gedruckten Heldenbuch.

Dies zusammengenommen macht die hundert Strophen 1911 ff. zum entstehungsgeschichtlich lehrreichsten Stücke des Nibelungenlieds. Versuchen wir, die Fäden klar auseinanderzulegen!

Der Hergang im älteren Epos, und großenteils schon im vorangehenden Liede, war der (vgl. § 29. 31. 37. 61,9): Kriemhild schickt ihren Schwager Blödel gegen den Haufen der burgundischen Knappen. Sie selbst setzt sich mit den hünischen und rheinischen Herren zu

Tisch. Hier gilt es für sie Streit zu erregen und Etzel mit den Nibelungen zu verfeinden; die Beseitigung der Knappen brächte sie ja nicht an dieses Ziel. Sie stiftet ihren sechsjährigen Jungen auf — sein Name war wohl Orte, im Nibelungenlied erweitert zu Ortlieb —, daß er dem Hagen mit aller Kraft einen Faustschlag auf die Backe gibt. Hagen versetzt: 'Das hast du nicht von dir selbst getan und nicht auf den Rat deines Vaters, sondern deiner Mutter!' Er schlägt ihm das Haupt ab und wirft es der Kriemhild an die Brust. Mit einem zweiten Hiebe köpft er den Pfleger des Knaben: 'Das ist der Lohn dafür, wie du auf den Burschen Acht hattest!' — Jetzt ruft Etzel die Seinen zum Kampfe auf. Allgemeines Handgemenge. Blödel, der inzwischen die Knappen draußen abgetan hat, hält die Tür besetzt, läßt Etzel und Kriemhild mit ihrem noch lebenden Anhang heraus: die Nibelunge bleiben über den Leichen im Saal; ihre Versuche, auszubrechen, schlägt Blödel zurück.

So erzählte es die Vorlage. Vier Gründe hatte unser Künstler zum Aendern. Der Backenstreich des kleinen Prinzen war ihm zu unhöfisch; schon aus der Haltung des älteren Werks sticht er ab (§ 37). Daß die Mutter bewußt ihr Kind opfert, war ihm zu unmenschlich. Zwei Fälle von A. Hagens Schwerthieb mußte er anders herbeiführen.

Drittens war der Dichter gewillt, die Abschlachtung der Knappen zu einer Ruhmestat Dankwarts zu machen: dieser neugeschaffene Held sollte als Sieger über Blödel dem Gemetzel entkommen. Daran schloß das Vierte an: die Nibelungen sollten die Herren der Saaltür werden. Dies verhalf den weiteren Kämpfen zu reicherer Entfaltung, ließ allerlei kecke Erfindungen keimen. Beides,

das dritte und das vierte, diente der Verherrlichung der Wormser, der wahren Helden der Geschichte (C).

Hieraus gewann denn der Dichter folgenden Verlauf. Der Knabe, obwohl auch schon als sechsjährig gedacht (Strophe 1387. 1390), verhält sich rein leidend. Kriemhild läßt ihn in den Saal tragen. Etzel äußert seine väterlichen Hoffnungen und empfiehlt ihn seinen Oheimen. Hagen gibt die schnöde Antwort, o. § 73; die Fürsten sitzen betroffen da. In diesem Augenblick — die dreißig Strophen des Knappenkampfes sind zu überspringen (§ 61,9) — erscheint unter der Tür Dankwart, der Ueberlebende, blutbespritzt, das bloße Schwert in der Hand: 'Ihr sitzt allzu lange, Bruder Hagen! . . . Ritter und Knechte sind in der Herberge tot!' Und jetzt — nach einem Wortwechsel, den man wohl kürzer, atemloser wünschen möchte — tut Hagen die Tat, schlägt er dem Kinde den Kopf herunter.

Wir fühlen, dies mußte geschehen. Die Botschaft von dem ungeheuern Treubruch draußen mußte diesen Gegenschlag wecken. Jetzt ist der Friede gekündigt; es treibt der Vernichtung zu! . . . Der Meister hat das Gefühl des Hörers auf die Seite Hagens gezwungen.

Im älteren Werke war der Hergang roh mit einem Stich ins Possenhafte. Hagens Rache an dem Knirps — wenn immer der Mutter geltend — war kleinlich; ein alter Germane hätte das eine Neidingstat genannt. Jetzt ist es gehoben zu schicksalhafter Größe und durchweht von einer ganz neuen, stürmischen Spannung. Es ist der dramatischste Augenblick, der dem letzten Nibelungendichter geglückt ist. Die Veredelung hat diesmal zugleich gestählt.

Das vorausgehende Gespräch über die Zukunft des Kindes, mit der rührenden Freude Etzels und der sanften,

am Schluß wehmütig beschatteten Stimmung, ergäbe einen der meisterlichen Kontraste unsres Denkmals, schöbe sich nicht die lärmige Außenhandlung dazwischen. Diese dreißig Strophen hat der Künstler wohl erst hinterher eingedichtet; liest man 1951 (mit etwas verändertem Eingang) dicht nach 1920, so erlebt man eine Wirkung ohne gleichen.

Vor seinem Schwerthiebe spricht Hagen die dämonischen Worte — freier wiedergegeben: 'Ich habe immer gehört, daß Kriemhild ihren Sigfrid nicht verschmerzen kann. Trinken wir denn sein Andenken, und bezahlen wir unsrem Wirte den Wein: mit dem jungen Hünenprinzen machen wir den Anfang!'

Dem entspricht in der Saga: 'Guten Wein trinken wir in dieser Halle; den haben wir teuer zu bezahlen: die erste Schuld entricht ich hiermit der Schwester Kriemhild!'

Man gäbe viel darum, zu wissen, ob diese Worte die Quelle vollständig wiedergeben! Wenn ja, dann hat der jüngere Dichter, wie öfter, wunderbar beseelt: mit dem Hereinziehen des Leides um Sigfrid und dem genialen Gedanken des Minnetrinkens.

Im übrigen hat er gesänftigt, indem er den Kopf des Knaben, ohne Hagens Zutun, in den Schoß der Mutter springen läßt. Die Züchtigung des Pflegers hat er beibehalten, obwohl der jetzt keinen 'Lohn' mehr verdient hatte; Hagens Worte hierüber hat er beseitigt. Dann gibt er noch einen dritten Hieb zu: der Spielmann Werbel, der Ueberbringer der trügerischen Einladung, verliert auf seiner Fiedel die rechte Hand (der Bearbeiter setzt kennerhaft berichtigend 'die eine Hand'): 'das habe dir für deine Botschaft!' Die Klage des Aermsten bringt einen Klang von Galgenhumor in den wilden Auftritt.

77. Kein Gewinn ohne Einbuße! Es war nicht leicht, den ältern Meister zu verbessern. . . Das Ereignis, das den milden Etzel zum Feind seiner Gäste macht, dieses nötige Glied der Kette, ist jetzt eine Frucht des Zufalls; es ist der lenkenden Hand der Rächerin entglitten. Wenn Kriemhild ihr Kind hereintragen läßt, spielt sie nicht mehr Schicksal mit ihm. Das verhängnisvolle Eintreten Dankwarts ahnt sie ja nicht; und nur dieser — für Kriemhildens Sache höchst unerwünschte — Unheilsbote führt die Tötung des Knaben herbei.

Dennoch steht an der Spitze dieses ganzen Teils die denkwürdige Strophe 1912 mit ihrem grollenden Orgelklang:

Dô der strît niht anders kunde sîn erhaben
(Kriemhilde leit, daz alte, in ir herzen was begraben),
do hiez sie tragen ze tische den Etzelen sun:
wie kunde ein wîp durch râche immer vreislîcher tuon?[1]

Da haben wir das Ueberlebsel! Der Gedanke dieser Strophe ist der des älteren Epos: dort tut Kriemhild Entsetzliches um der Rache willen; dort schickt sie, um den Streit zu erheben, ihr Kind in den sichern Tod. Unser Dichter ließ die Verse stehn (Zeile 3 wohl nicht wörtlich). Aber schon den Bearbeiter beunruhigte der schroffe Widerspruch, und er ließ sich's zwei Anläufe kosten, ihn zu tilgen. Zuerst schrieb er:

„Als die Fürsten alle Platz genommen hatten und zu essen anfingen, hieß Kriemhild den Etzelsohn in den Saal an den Tisch tragen. Wie könnte je . . . . (wie oben)."

---

[1] „Da der Streit nicht anders zu erheben war (das alte Leid Kriemhildens lag am Grunde ihres Herzens), da hieß sie den Etzelsohn zu Tisch tragen. Wie könnte je ein Weib um der Rache willen entsetzlicher handeln?"

Da ist die anstößige Schlußzeile noch geblieben. So liest die Berliner Handschrift J. Darauf entfernte der Bearbeiter noch den letzten Anstoß, und es entstand die C*-Lesart:

„Als die Fürsten . . . . . anfingen, da wurde das Etzelkind in den Saal vor die Fürsten getragen; wovon der mächtige König hernach gar tiefes Herzeleid erlebte.“

Hier ist Kriemhild überhaupt außer Spiel gelassen. Irgend jemand läßt das Kind hereintragen. Die Mutter ist nicht einmal mehr die unschuldige Ursache des Knabenmordes. So endet bei dem Bearbeiter des Epos eine Entwicklungslinie, deren Anfang im altfränkischen Liede die kinderschlachtende Medea war. Zwei Zwischenstaffeln sind uns im ältern Epos und im Urtext des jüngern überliefert.

Im Vorbeigehn bemerkt: die Nibelungenforschung hat ihre Unbegreiflichkeiten. Eine davon ist die, daß man diesen C*-Text für den ursprünglichen halten konnte. Eine andre ist die, daß man den Bericht der Thidrekssaga (§ 76) auf den des Nibelungenlieds zurückführen konnte.

78. Noch eine Neuerung in dieser Strecke haben wir erwähnt: die Nibelungen bekommen die Saaltür in ihre Gewalt.

Dies folgte zwanglos aus dem Erliegen Blödels und dem Entrinnen Dankwarts. Ihm ruft Hagen zu: ‘Bruder Dankwart, hüte uns die Tür und laß keinen der Hünen durchkommen!’ Auch den Scharen draußen verwehrt Dankwart, zu den Kämpfenden im Saal zu stoßen. Bald gesellt sich ihm Volker zu und ruft frohlockend:

der sal ist wol beslozzen, vriunt her Hagene!
. . . .
von zweier helde handen dâ gênt wol tûsent rigele füre[1].

Aus dieser Sachlage erwuchs dem Künstler eine neue Aufgabe. Es war klar, Etzel und Kriemhild, Dietrich und Rüedeger durften nicht den Streichen der wütenden Nibelunge erliegen. Man mußte sie unversehrt zum Saal hinausbringen — mit Einwilligung der Burgunden!

Der Meister erreicht dies durch die Fürsprache Dietrichs. Ihn fleht die verängstigte Kriemhild um Hilfe an. Er stellt sich auf einen Tisch und ruft, 'daß seine Stimme erscholl wie ein Wisendhorn'. Gunther sagt: 'Dietrichs Stimme ist an mein Ohr gekommen; ich sehe ihn mit der Hand winken ... Ihr Freunde, hört auf zu streiten!' Da wird es still. In kurzem, belebtem Wortwechsel erlangt Dietrich die Erlaubnis: führt aus dem Hause wenig oder viel, nur nicht meine Feinde: die müssen hier bleiben.

Und nun nimmt Dietrich die Königin unter den Arm, an der andern Hand führt er Etzel und schreitet so vor seinen sechshundert Amelungen hinaus. Nach ihm erhält Rüedeger mit seiner Schar den freien Abzug. Als aber ein Hünenrecke mit hinausschlüpfen will, läßt Volker seinen Kopf vor Etzels Füße rollen.

Gewonnen hat das Epos damit ein paar bildhafte Augenblicke hohen Ranges. Zugleich huldigt es der Ritterlichkeit der Burgunden. Vor allem auch stellt es Dietrich in seiner Ueberlegenheit sichtbar hin: vor ihm legen sich die Wellen des Waffensturms. Bedenken wir, Dietrich war seit Stufe 2 der Held, dessen Großtat das Ringen endet; aber wo er vorher auf die Bühne kam (im ältern Epos), da war es nur in beschaulicher

[1] „.... Die Hände zweier Helden schieben wohl tausend Riegel vor" (Strophe 1979).

Rolle: warnend, zusprechend, verweisend. Die neue Erfindung des letzten Dichters läßt gleich zu Anfang der Kämpfe etwas von Dietrichs Löwenart verspüren. Sie unterbaut damit sein Auftreten am Schluß.

Wer all diese künstlerischen Gewinne gering achtet und nur die politische Torheit der Burgunden bemängelt, daß sie die feindlichen Häupter entwischen lassen, der denkt über das Verhältnis von Klugheit und Ritterlichkeit, von Politik und Poesie anders als unser Nibelungendichter.

Soweit die Neuerungen, die sich um die Tötung des Etzelsohnes, den Wendepunkt der Nibelungenot, lagern.

79. Eine ganze Gruppe von Aenderungen gilt der Wahl der K ä m p f e r p a a r e, der Helden, die sich zum entscheidenden Waffengang begegnen.

Schon der Vorgänger hat dieser Seite des Aufbaus seine Sorgfalt zugewandt; seine zweimal fünf Krieger ergeben wohlüberlegte Paare (§ 42). Der Nachfolger fand hier besonders viel zu ändern, und zwar aus ständischen und gefühlsmäßigen Rücksichten (A); auch der Wunsch, den Glanz der Nibelungen zu mehren, fließt ein (C). N u r z w e i Heldenpaare hat er beisammengelassen, wie er sie vorfand: Hagen besiegt Iring, Dietrich den Hagen. Alle übrigen hat er neu geordnet.

Von den sechs benannten Kämpen, die er dem ältern Bestande zufügt, haben Zweie tiefere Wölbung und bedeuten etwas für das Schachspiel der Paare: der Dietrichsmann Wolfhart und vor allen der uns wohlbekannte Dankwart. Die vier übrigen Neulinge sind mehr Füllsel: sie stellen den Töter des neugeschaffenen

Dankwart, zwei Opfer für den kühnen Volker (der in der Quelle noch keinen benannten Helden zur Strecke brachte), endlich ein zweites Opfer Hagens (zu dem überlieferten Iring).

Die gewichtigeren Umordnungen sind diese.

Jung-Giselher darf die Tötung des edlen Markgrafen abgeben an seinen ältern Bruder Gernot: eine der leicht nachfühlbaren Milderungen (§ 53). Der heroische Gedanke des älteren Dichters, daß Rüedeger durch die Waffe fällt, die er seinem Gaste geschenkt hat (§ 41), bleibt in Ehren: diese Schenkung hat unser Verfasser von Giselher auf Gernot übertragen.

Der Sieg über Rüedeger entschädigt zugleich den Gernot für die Erschlagung Blödels, die er an Dankwart verlor. Wenn Gernot selbst durch sein Opfer, den Markgrafen, den Todesstreich erhält, so hat dies die doppelte Wirkung, Rüedeger als Krieger zu ehren und Gernot von edlerer Hand als der des Waffenmeisters Hildebrand sterben zu lassen.

Auch Giselher aber soll nicht mehr unter der Klinge des alten Haudegens verbluten: einen verwandteren Partner fand ihm unser Dichter in Wolfhart, dem jugendlichen Heißsporn, den er mit sichtlicher Liebe schon öfter an die Rampe gebracht hat, und dem er, als er durch Giselher endet, das wundervolle Wort gibt: sagt meinen Verwandten, sie sollen nicht um mich weinen:

vor eines küneges handen lig ich hie hêrlîchen tôt.

Hildebrand hat also seine zwei königlichen Opfer hergeben müssen; das war schon deshalb erwünscht, weil er jetzt zum Henker ihrer Schwester aufgerückt ist (§ 82). Ersatz wurde ihm in Volker. Es war ein glücklicher Griff des Künstlers, diese zwei Kämpen zu paaren und den edelen spileman, den er als Fechter

fast über Hagen erhoben hat, dem rächenden Ingrimm des greisen Berserkers erliegen zu lassen. Nun kann Hildebrand, ohne verächtlich zu wirken, den Schild übern Rücken werfen und vor Hagen davonlaufen.

Bisher fiel Volker durch Dietrich. Das empfand der letzte Dichter gewiß als ständischen Mißklang. Aber er hatte einen stärkeren Grund, hier zu ändern: mehr als zwei benannte Opfer gibt er keinem; eine einleuchtende Maßregel; Dietrich aber hat jetzt zu dem einen Gegner, den er seit Karls des Großen Zeit überwand, Hagen, einen zweiten gewonnen, Gunther. Und damit kommen wir zu der folgenreichsten dieser Umordnungen.

80. Gunther wurde im ältern Epos durch den Königsbruder Blödel bewältigt und in Fesseln vor Kriemhild geführt. Von da ab ist er unserm Blick entzogen, bis wir gegen Ende der Sage, bei der Horterfragung, sein abgeschlagenes Haupt hereintragen sehen. Blödel seinerseits fiel durch die Rächerhand des Königsbruders Gernot. Dies geschah am ersten Kampftage, vor der nächtlichen Brandlegung.

Unser Oesterreicher empfand den Uebelstand, daß Gunther, der König, als erster aller benannten Helden vom Kampfplatz abtreten sollte. Außerdem stand ihm der Hüne Blödel zu niedrig für den Sieg über Gunther. Standesgefühl und künstlerisches Bedürfnis gaben ihm den Gedanken ein: Gunther wird durch den vornehmsten der Gegner und auf dem Gipfel der Handlung überwunden; die Bekrönung der Kämpfe ist, daß Dietrich neben Hagen auch Gunther bezwingt.

Das ist eine der großen, kühnen Umgestaltungen der Sagenform; eine der wenigen, die schon in einem ganz kurzen Auszug der Sage hervortreten müßten.

Blödel war dadurch um seine Großtat gekommen. Damit hängt zusammen — man kann fragen, was Ursache, was Wirkung war —, daß Blödel nun gleich im Anfangskampf dem Marschalk Dankwart erliegt und so dieser erste blutige Akt zum Siege eines Wormserhelden wurde (§ 76). So war nun auch Gernot seiner Rache an Blödel beraubt.

Man sieht, wie sich hier verschiedene dichterische Antriebe verflechten: die Sorge für den neuerfundenen Dankwart, für den Ruhm der Burgunden, für einen würdigen Abgang Gunthers; dann die Geringschätzung der Hünen: es ist jetzt dahingekommen, daß Kämpen hünischen Blutes nirgends mehr siegen, keinen benannten Gegner bezwingen; früher machte Blödel eine Ausnahme.

All diese Umgruppierungen könnte man aus einem bewegenden Anstoß entwickeln; nämlich so: Dankwart, der Liebling seines Schöpfers, erhält den Sieg über Blödel; darum fällt Gunthers Fesselung nun Dietrich zu, und dieser gibt Volker an Hildebrand ab dadurch werden Gernot und Giselher frei: Gernot bekommt als Ersatz für Blödel den Rüedeger, Giselher hebt sich auf mit dem neueingeführten Wolfhart. Aber eine so frostige Rechnerei wird es nicht gewesen sein! Das Zusammenmünden mehr gefühls- und phantasiemäßiger Kräfte, wie wir sie nachzuerleben versuchten erklärt den Hergang besser.

Noch eins beachte man! Dieses selbständige Umgießen der Quelle hat nicht gehindert, daß die Reihenfolge des Todes bei den acht überlieferten Helden die gleiche geblieben ist wie in der älteren Not (§ 42), mit der einzigen Ausnahme, daß Gernot dem Volker vorangeht (weil er durch Rüedeger fällt und dessen Tod seine feste Stelle hat). Diese Reihenfolge

war als Steigerung gebaut, und davon wollte der jüngere Meister nicht lassen.

81. So hatten nun die schließenden Einzelkämpfe ein völlig andres Aussehen bekommen. Dazu trug bei, daß auf dieser vierten Stufe Dietrich anders eingreift: er ist von seinen Amelungen abgerückt. Wir haben dies als eine der umfänglichen Zutaten besprochen (§ 61,10); es ist aber auch eine der großen Aenderungen des Ueberlieferten.

Das ältere Epos erzählte die Schlußkämpfe so. Nachdem Dietrich, gewaltig streitend, seine Mannen bis auf Hildebrand verloren hat, stehn den beiden noch Viere in der ausgebrannten Halle gegenüber: Volker und die drei Könige (Hagen, Gernot, Giselher). Ohne tiefen Einschnitt rollt die Handlung weiter. Dietrich köpft Volker, der ihm den Weg sperrt, und tritt dann Hagen entgegen; Hildebrand schlägt Gernot nieder. Für Jung-Giselher legt Hagen Fürbitte ein (§ 41), aber der Heldenjüngling will seine Brüder nicht überleben, rennt gegen den Waffenmeister an und findet seinen Tod. Dann bleibt noch der schwere Zweikampf der beiden Größten.

Demgegenüber das Nibelungenlied. Der letzte Massensturm hat Gunther und Hagen übriggelassen. Hier schneidet eine tiefe Furche ein. Mit dem flüchtenden Hildebrand räumen wir den Kampfplatz; wir kommen zu Dietrich, der bisher müßig saß, und hören seine Klagen. Endlich gewinnt Dietrich wieder rehten heldes muot; er sucht die beiden letzten Nibelungen auf. Nach langem Gespräch rückt er den Schild zurecht, und wir vernehmen wieder Waffenschall. Dietrich besteht erst den einen, dann den andern. Hildebrand ist Zuschauer.

Diesem Ausgang fehlt das Zwingende des älteren Bildes. Wohl fühlen wir dem Künstler nach, daß er gern seinen Dietrich absonderte, ihn aus der lärmenden Doppelhandlung herauszog, wo er sich mit Hildebrand in die Taten teilte. Ein Abschluß wie im kürzeren Epos wäre für unser großes Werk zu überstürzt gewesen. Und was mehr sagen will, Dietrich ist dem letzten Meister nicht nur der überlegene Kriegsheld: er hat ihm den Untergrund von Reife, abgeklärter Friedensliebe, aus Leid geborener Seelenklarheit geschaffen: die Züge, die wir uns nicht mehr wegdenken können aus Dietrichs Bildnis, und die doch in den Geschichtenmassen der Thidreksfaga kaum aus der Ferne zu ahnen sind. Erst der Oesterreicher um 1200 hat dem deutschen Volke seinen edelsten, seelisch reichsten Helden geschenkt. Und *dieser* Dietrich konnte sich nicht ausleben in den wilden Schlußkämpfen der Quelle. Der ruhigere Ablauf des Nibelungenlieds gibt ihm Raum zu selbstbeherrschtem Zureden. Er steht zu hoch, um ein Werkzeug des hünischen Königspaares, wie Rüedeger ein Diener ihrer Rache zu sein: er versucht, die Zwei, die einst seine Freunde waren, zu retten, er will sie selbst an den Rhein zurückbringen. Die Schelten, die im älteren Gedicht aus seinem Munde kamen, sind mit ritterlicherem Inhalt auf Hildebrand übergegangen. In diesem Auftreten Dietrichs treibt die Herzensbildung des Dichters eine Blüte nicht geringer als in den letzten Rüedegerszenen.

Wieder fühlen wir uns hier an der Grenze dessen, was eine Heldenfabel noch verträgt, und der Uebergang zu dem nötigen Ende, der Auslieferung der Gefesselten an die rachelechzende Kriemhild, hält kalte Prüfung der Glaubhaftigkeit nicht aus. Auch sonst hat der

feindurchdachte Hergang seine Schwächen. Diese geordneten Einzelgänge zwischen den Kampfmüden und dem noch frischen Dietrich haben etwas vom Fechtboden. Gunther, den schwächeren Gegner, hat der Dichter ans Ende getan, weil er dem treuen Dienstmann Hagen nicht zumuten kann, der Knebelung seines Herrn zuzuschauen. So endet es mit einem Abstieg.

Es war ein augenfälliger Gewinn, daß die Bezwingung des Burgundenherrschers dem Dietrich zugewiesen und in das Schlußbild gezogen wurde. Wieder hat der Gewinn seinen Preis gefordert!

82. Ganz am Ende des Werkes legt unser Spielmann noch einmal seine höfische Hand an.

In der Quelle liest er, daß Dietrich die Königin entzweihaut. Das kann er nicht stehn lassen. Seinen Dietrich hat er zu der vornehmen, maßvollen Ritterart geläutert —: der kann an einer Frau keine Gewalttat begehn. 'Mit weinenden Augen' hat er den Schauplatz verlassen; diese Greuel der Fürstin soll er gar nicht mitansehn.

Sein Waffenmeister war der rechte, ihm das Henkeramt abzunehmen. Diese Gestalt von einer tieferen Gesellschaftsstufe bewahrt die grobsträngigere Art, die früher allen, auch den Königen, zukam. Hier ist die Heldendichtung wieder ein Spiegel der Sittengeschichte. Wie andremale ein W o r t zu rauh geworden ist für den neuen Dietrich und noch paßte in den Mund Hildebrands (§ 53. 81), so hier die Tat.

Daß Hildebrand, ohne Etzel zu fragen, aus seinem Zorn heraus den swæren swertes swanc führt, dieses Anstößige wird gemildert durch Etzels vorangehende

Klage: daß Hagen, 'der allerbeste Degen, der je Schild trug', von eines Weibes Handen tot liegen soll! — Für den Dichter vollstreckt Hildebrand die Forderung des Gefühls. Aber es ist wahr, der derbe Waffenmeister als Werkzeug des Schicksals gibt keinen so feierlichen Klang wie vormals Dietrich. Man möchte den Nibelungen einen höheren Rächer, der Heldin einen höheren Richter wünschen.

Würdigung der Neuerungen.

83. Schauen wir zurück auf diese Neuerungen am Sagenbild § 68—82 und ziehen wir eine Summe!

Gäbe man von Teil I des Nibelungenlieds ein Gerippe etwa auf einer Druckseite, so würden darin mehrere der hervorgehobenen Züge zur Geltung kommen. Am meisten das eigene Erbreich Sigfrids, die Doppelhochzeit, die letzte Schlafkammerszene und Brünhildens Verschwinden aus dem Rachewerk.

Das sind beträchtliche Wandelungen der Sage. Und doch kommen sie nicht auf gegen das, was die zweite Stufe von der ersten schied. Wobei wir freilich bedenken müssen, daß diese beiden Stufen vielleicht 600 Jahre auseinanderliegen, die zweite und dritte nicht mehr als einige Jahrzehnte! Auch können sich die Neuerungen, die wir am Jüngern Brünhildenlied wahrnehmen, auf mehrere Urheber, zu verschiedenen Zeiten, verteilen.

Von dem, was Teil II geändert hat, wiegt am schwersten: daß der Tod des Etzelsohns anders begründet und eingerahmt ist; daß Dietrich erst nach dem Fall seiner Mannen eingreift; daß Gunther zu Ende und durch Dietrich erliegt; daß Kriemhild den Tod durch Hildebrand findet.

Das reicht an die Eingriffe in Teil I kaum ganz heran. Immerhin hat der letzte Dichter hier sehr viel stärker geändert als der vorletzte, sein Landsmann nach 1160. Und doch waren beides Buchepiker und nur durch ein Menschenalter getrennt, während die voranliegende zweite Stufe an die 400 Jahre älter und ein Lied war!

Ohne Vergleich am tiefsten ging die Erneuerung, die der Burgundenstoff auf dieser zweiten Stufe, im baiwarischen Lied, erfahren hatte. Nur hier haben wir den Fall, daß die treibende Kraft der Fabel und die Parteistellung der Hauptpersonen sich wandelten (§ 28). Als besondern Grund fanden wir, daß zwei Sagen ungleicher Abkunft, eine fränkische und eine bayrische, zusammenstießen.

So haben sich denn beidemal, bei der Brünhild- wie der Burgundensage, die stärksten Umformungen innerhalb der Liedentwicklung eingestellt. Die buchepische Ausdichtung hat das vorgefundene Gerüst in dem einen Falle ziemlich gewahrt (älteres Burgundenepos), in den beiden andern in mittlerem Grade erneuert (Nibelungenlied Teil I und II).

84. Fast wie eine verbotene Frucht lockt uns hier noch die Frage: hat denn der letzte Epiker, der Schöpfer unsres Nibelungenlieds, die Sage verbessert? Oder allgemeiner gefragt: war das Weiterdichten der Skope und Spielleute ein Aufstieg oder ein Niedergang der Heldensagen?

Auf frühere Darsteller der Nibelungensage drückte der Irrtum: das Feine an diesen Geschichten sei eigentlich das Mythische gewesen; zu Sigfrid gehörte Wodan, gehörte die 'tiefsinnige Auffassung der Naturkräfte und

ihrer den Menschen überwältigenden Macht'. In dem Deutschland der christlichen Zeit aber habe sich vor diesen 'Abgrund von Wundern' ein Vorhang gesenkt, und so hätte im Nibelungenlied, wenigstens für gewöhnliche Augen, die Sage ihren tieferen Sinn verloren. Das wäre Niedergang! Diesen Forschern und Laien war der Mythus das Brot, wonach sie hungerten, und nur Steine fanden sie in dem, was von jeher diese Sagen ausmachte: in den menschlichen Schicksalen und Seelenkämpfen.

Auch wo dies wegfiel, hat man oft den Blick so eingestellt, als wäre das Wertvolle im Grunde nur 'die alte Sage', womöglich die bloß erschlossene Urform, und nicht die so vielfach abgewichene 'jüngere Dichtung'. Das hat Berechtigtes für den, der die Heldensagen nur als Zeugnisse des frühen Germanentums aufsucht. Aber zugleich spielt die alte Verwirrung herein, als seien Sage und Dichtung zweierlei; nur das an einer Dichtung sei echte Sage, was seit unbestimmbaren Zeiten beim alten geblieben ist.

Uns sind die Heldenfabeln Dichtungsstoffe, die zunächst zwar für ihren stabreimenden Völkerwanderungsstil (um es so zu nennen) bestimmt waren, dann aber durch die Jahrhunderte vererbt wurden nicht als Versteinerungen, sondern als lebende Gebilde mit dem Vermögen, in die jüngern Stile hineinzuwachsen. Jeder Umdichter fand sich berechtigt, aus seinem Wahrscheinlichkeits- und Schönheitssinn zu erneuen. Es kam vor, daß eine Neuerung Schaden stiftete, einen kühnen Gedanken entnervte; so fanden wir es im Jüngeren Brünhildenlied. Eine andre hat bereichert und vertieft; dies gilt vom baiwarischen Burgundenlied. Da die deutsche Heldensage ihre stattlichsten Denkmäler in der

Ritterzeit, im 12. und 13. Jahrhundert, hervorgebracht hat, ist sie keineswegs bloß ein Spiegel altgermanischen Geistes und ihr Lebenslauf vom Jahr 600 ab nicht kurzweg Verfall. Nur behielt das Ueberlieferte jederzeit große Macht; auch für die Epen der Stauferjahre gilt unser Wort von dem wandelbaren und dauerhaften Wesen' der Heldensage; und das für die Liedform Erfundene litt bisweilen, wenn es in die Form des Epos kam (§ 44).

Fragt man nach dem Wert der Umdichtung, so muß man dem neuen Formgefühl das Daseinsrecht zugestehn und wird nur erwägen, wie es sich mit dem Ererbten abgefunden hat. Für die Hörer des Nibelungenlieds waren die ritterliche Adelung, das bereicherte Farbenbrett und die glattere Form ohne Frage Verbesserungen; darum konnte dieses Werk die Vorläufer verdrängen und die Nachfolger (Kudrun, Dietrichepen usw.) beherrschen. Uns gilt Verfeinerung schon im Sittlichen als bedingter Wert, wieviel mehr im Künstlerischen! Mit dem heroischen Stoff scheint uns die rauhere Art der Hauptquelle manchmal reiner zu stimmen. Die Brechung von altheldischer Kraft und neuhöfischer Zartheit berührt uns oft als gewagte Stilmischung. Nicht nur in der halbheidnischen Zeit, sondern gewiß noch bis an unser Epos heran war die Heldendichtung mehr aus einem Gusse. Auch haben wir uns zu dem Eindruck bekannt, daß da, wo der letzte Verfasser von seinen Quellen weit abkommt, wo er am entschiedensten nach Breite strebt und in ganzen Kapiteln Zustandsbilder ausspinnt, seine Dichtung einer seichten Leere verfällt.

Die Erzählkunst des Nibelungenlieds kennzeichnen Reichtum, Farbigkeit, Wärme. Es ist kein sparsam-

strenges Abtönen wie im französischen Roland, sondern ein verschwenderisch-sorgloses Ueberquellen, das oft als Buntheit wirkt und den Satz 'Weniger wäre mehr' auf die Lippen legt. Rechnerisch nachweisen können wir, daß unter der Häufung und Verfeinerung gar nicht selten die sachliche Klarheit, der schlagende Zusammenhang gelitten hat. Wo wir mit den Quellen vergleichen, lautet das Ergebnis wieder und wieder: ein seelischer Gewinn — und eine Einbuße an straffer Fügung. Man blättre in unsren früheren Abschnitten nach!

Unebenheiten, härtere und gelindere, hat das letzte Epos zweifellos viel mehr als seine Quellen. Das macht nicht nur sein Umfang — fünfmal so groß als die bisher größte Nibelungendichtung —, sondern auch das zusammengesetztere Innenleben des jüngsten Meisters, sein weiterer Abstand von dem altväterisch-rechtwinkligen Heldentum. Beim Ritterroman lagen die Bedingungen anders. Die vielberufenen Widersprüche des Nibelungenlieds rühren nicht daher, daß man an ein sogenanntes Volksepos grundsätzlich kleinere Ansprüche stellte als an ein sogenanntes Kunstepos! Sondern der Dichter stand anders zu seinen Quellen; das Zusammenspiel von Dichter und Quelle ergab keinen völlig glatten Faden (§ 64).

Das scharfe Sehen ist bei unsrem Oesterreicher weniger entwickelt als das lebhafte Fühlen. Seine Grundkraft ist lyrisch, nicht augenhaft. Er genießt zwar auch und schafft Gesichtsbilder, zuweilen hinreißende; sein Werk ist nichts weniger als blaß. Aber das sind lebhafte Augenblickseindrücke; sie wogen durcheinander; die Linien verfließen rasch. Es drängt den Mann nicht, sich den Raum des Geschehens klar zu machen (Beispiele in § 92. 94. 97). Er kann, ohne es zu

merken, aus dem eignen Bühnenbild in das der Vorlage hinübergleiten, so daß plötzlich Zuschauer zur Stelle sind, die wir nicht erwarten (§ 100). Einzelne Gesprächsszenen schweben in freier Luft (man sehe Strophe 863—75). Seine Logik ist die des Gefühlsmenschen und gemäßigten Impressionisten. Man versteht, daß es ihm traurig gehn mußte, als ein so unlyrischer Verstandesmensch wie Karl Lachmann an ihn herantrat und ihm vorrechnete, er sei gar nicht Einer, sondern eine Vielheit, sonst hätte er nicht all die Gedankenlosigkeiten begehn können! Und noch in unsrem Jahrhundert konnte ein Forscher mit dem Scharfsinn des Kasuisten ein dickes Werk übers Nibelungenlied schreiben des Leitgedankens: der oder die Urheber des Epos — es werden deren noch vier bewilligt — verdienten die Hauptnote 'töricht' und hätten besser ein ander Gewerbe betrieben, als die echte Nibelungensage zu verschlechtern . . .

Die Hauptsache bleibt: dieser große Ungenannte hatte die Geistesverfassung, die solche Heldenstoffe zum Leben brauchen. Das Ausbauen der heroischen Geschichten im ritterlichen Geiste geriet ihm großzügig und ergab Dichtergedanken von nie verwelkender Lebensfrische. Einen Teil davon haben wir herausgehoben und beleuchtet. Nehmen wir nur die zehn freien Zugaben von § 60 f. und so manches aus den Umdichtungen in § 68—82, dann erscheint uns darin die Grundkraft des erzählenden Dichters, das fabelnde Erfinden, so reich und kernig, daß kein deutscher Zeitgenosse, keiner der Epiker mit den berühmten Namen, unsrem Spielmann die Schuhriemen lösen darf.

Nur von einer seiner tiefgreifenden Neuerungen kann man sagen, daß sie entnervt hat. Das ist die

lieblose, mißgünstige Behandlung der Brünhild (§ 52. 71). Hier hat ein Strang in seinem Saitenspiel versagt. Sonst war er fast überall fähig, Spielern und Gegenspielern ihr menschliches Recht zu geben.

Vergessen wir nie: seine Quellen, das ihm Vorgearbeitete, kennen wir nur mittelbar und mangelhaft. Besäßen wir es im Wortlaut, dann erst könnten wir auch die feinen Einzelheiten auf Gewinn und Verlust betrachten. Die unschätzbare Thidreksaga ist nicht die Quelle, sondern ein Ersatz der Quelle; wo sie am meisten Glück hatte, verhält sich ihre Prosa zu den Vers-Urtexten wie ein Gipsabguß zum Marmor.

85. Hin und wieder hat man die Frage verhandelt, wem das eigentliche Verdienst zukomme an dem Kunstwerk Nibelungenlied. Man wußte ja von jeher, daß dieses Epos keine bare Neuschöpfung des Dichters um 1200 war. Schon der Geschichtschreiber Johannes Müller, einer der ersten, die sich um das neuentdeckte Werk bemühten, sprach davon, unser Nibelungenlied sei nur eine 'Bearbeitung' eines uralten Stoffes, und zwar die dritte; zwei frühere Bearbeitungen seien vorangegangen. Da haben wir die erste Ahnung des Stammbaums, den die spätere Forschung aufzustellen erlaubte.

August Wilhelm Schlegel hat Müllers Gedanken aufgenommen. Freilich blieb alles recht ungreifbar, und schon ragte verwirrend herein die für Homer ausgedachte Kleinliederlehre. Bald kam auch für das Nibelungenlied die lange Ablenkung von dem rechten Wege durch die Lachmannische Lehre, das Epos sei entstanden durch Aneinanderhängen von zwanzig Liedern. Danach wäre die Frage, wer das Verdienst

an dem Denkmal habe, gegenstandslos; das Epos wäre ein Massenprodukt; seine geistigen Urheber würden, wie Wilhelm Scherer meinte, 'ohne Zweifel nach Hunderten zählen'. Die weitere Frage, was denn diesen zwanzig Liedern der Ritterzeit vorgearbeitet war, konnte man gar nicht aufnehmen; mit andern Worten, die vermeintlichen Lieder aus Vorstufen zu entwickeln und an die stabreimenden Sigurd- und Atlilieder der Edda zu knüpfen, das konnte man nicht einmal versuchen. Denn der Ausgangspunkt, eben die zwanzig Lieder, war nicht von dieser Welt; es gab von ihnen keine Brücke zu den Größen der Sinnlichkeit.

Auch nachdem man von diesem Abweg zurückgelenkt ist, hat man die Frage nach dem Verdienst ungleich beantwortet. Sehr begreiflich; denn die Antwort hängt davon ab, wie man sich die Vorgeschichte unsres Epos denkt.

Aus der Vorgeschichte, die wir hier zu zeichnen suchten, wird der Leser ohne Mühe die Folgerung ziehen: es ist unmöglich, das Verdienst einem Einzelnen gutzuschreiben. Nicht als ob wir zu dem Massenprodukt zurückkehrten! Wir rechnen mit einer begrenzten Zahl von Dichtern, die eine ganze Sage jeder nach seinem Sinne geformt haben. Die Zahl dieser Dichter ergibt sich aus den Stufen unsres Stammbaums.

Die zwei fränkischen Urlieder, die die Brünhild- und die Burgundensage hinstellten, bedeuteten dichterische Großtaten. Diese epischen Trauerspiele hatten den Gehalt, immer wieder neue Geschlechter zu vergnügen und zu begeistern; ihre Szenenfolge bewährte sich als lebensfähiges Rückgrat; ihre Bilder hatten die Keimkraft, sich in späteren Hirnen zu verjüngen, und einige davon hat man behütet bis zuletzt.

Zu diesen zwei Schöpfern kommt als Dritter der baiwarische Umdichter des achten Jahrhunderts. Er gab dem Burgundenuntergang ein neues Gesicht; von ihm stammen nicht wenige der Gedanken und Rollen, die wir an unsrem Nibelungenlied hochhalten: die bruderfeindliche Kriemhild, der wohlwollende Etzel; Dietrich als Endiger des Streits; die Bestrafung der Heldin.

Den oder die Väter der zweiten Stufe der Brünhildsage wollen wir hier, wo von der Aeufnung des nibelungischen Goldes die Rede ist, lieber übergehn. Ein Vierter aber, der großen Anteil an der Mehrung des Gutes hat, ist der ältere Burgundenepiker der 1160er Jahre: der die Nibelungenot mit ungeahnter Szenen- und Gestaltenfülle ausstattete und das kunstmäßigere Gewand der Vier-Langzeilenstrophe wählte; der Urheber der Iring-, Volker-, Giselher- und Rüedegerrollen, der zweite Vater Hagens; ein Künstler von außergewöhnlicher Sprachgewalt; der Mann, der dem Letzten die Bahn brach und ihn bei seinem Besten stützte.

Dieser Letzte, Fünfte, ist der Dichter unsres Nibelungenlieds. Als seine Taten betrachten wir das Verketten und Zusammenstimmen der beiden Sagen, das Umgießen in die geläuterte Sprach- und Versform, das Durchbilden aus milderem und höfischerem Lebensgefühl, das erfindungsstarke Ausweiten der gesamten Darstellung.

Wer möchte diese fünf Leistungen nach ihrem Wert beziffern? Und selbst wenn es gelänge, bliebe es dabei, daß nur das Zusammenwirken der fünf ein Nibelungenlied ermöglicht hat. Gesammeltes Schaffen getrennter Zeiten und Gegenden ist in diesem Gedichte niedergelegt.

86. Den folgenreichsten Schritt könnte man darin sehen, daß die zwei Fabeln innerlich zusammenwuchsen — durch die bekannte Umdeutung der Bruderrache zur Sigfridrache. Dies hat in der Tat eine neue Einheit hergestellt von so reichen Maßen, wie sie kein zweitesmal in germanischer Heldendichtung vorkommt; und auf dieser Grundlage erst wurde der stolze Bau des Nibelungenlieds möglich. Dann also wäre der donauländische Dichter der Karlingerzeit, der dritte von unsern Fünfen, als der wahre Schöpfer zu preisen.

Nur dürfte man dies nicht dahin mißverstehn, als hätte dieses innerliche Zusammenwachsen schon die Gewähr gegeben für die nachmalige Entfaltung zum großen Epos! Damit stände man noch im Bann der alten Lehre: addiere Lieder, und du erhältst ein Epos! Wir sehen doch, daß man auch nach der Tat jenes baiwarischen Dichters viele hundert Jahre bei der engen Liedform blieb, und daß es ganz neue Antriebe und Dichterkräfte brauchte, um in der Stauferzeit aufzusteigen erst zu dem kürzeren Notepos, dann zu dem langen Nibelungenepos.

Man wäre versucht, weiter zu behaupten, dieser wichtige Aufstieg hätte sehr wohl erfolgen können, auch ohne daß die zwei Sagen zusammengewachsen wären; nur hätte sich das Epos dann eben mit dem halben Grundriß des Nibelungenlieds begnügt. Da ist jedoch zu bedenken: das Erblühen der deutschen Heldenepen, so wie es nun einmal vor sich gegangen ist, verdanken wir einem Zusammenspiel mehrerer Kräfte, und eine von diesen ist allerdings auch das, wovon wir hier reden, die alte Umdeutung der Kriemhildenrache. Diese Umdeutung nämlich ist nicht getrennt zu denken von der Einbürgerung des fränkischen Burgundenstoffes

im bayrischen Südost, und unlöslich gehört dazu die Rolle Dietrichs. Der Südost aber und die Dietrichrolle waren Vorbedingungen dafür, daß den Liedern die buchhafte Steigerung zuteil ward. Die andern hochdeutschen Landschaften blieben beim Heldenlied stehn, und auch an der Donau gönnte man das Pergament und seine Kunst zunächst nur den von Dietrich handelnden Mären.

So betrachtet, ist in der Tat die Verwandlung der Burgundensage und ihr innerer Anschluß an die Brünhildsage eine Voraussetzung für das Entstehn der Lese-epen. Das Verdienst unsres Dritten erscheint dadurch um so größer.

Nur möchten wir hier nicht so sehr die persönliche Geistestat rühmen; denn der Mann ahnte ja nicht, welche Folgen seine Umdichtung nach 400 Jahren haben würde; schon das Zusammenwachsen der zwei Fabeln halten wir für eine Frucht, nicht für die Wurzel seines Umdichtens (§ 33). Lieber betonen wir den folgenreichen Glücksfall, daß die fränkische Sage zu den Baiwaren kam, hier durch Anpassung an die Dietrichsage neue Kraft gewann und so beliebt wurde, daß man, als die Zeit erfüllet war, einem Epos von Dietrichs Flucht ein Epos von der Nibelunge Not folgen ließ. Ein berufener Dichter fand sich für diese Aufgabe, und sein Werk machte auf die Landsleute so tiefen Eindruck, daß es dreißig Jahre später den Ehrgeiz entzünden konnte, es umzudichten zu einem Buche würdig der neuen ritterlichen Kunst. Und für d i e s e Aufgabe fand sich noch einmal ein großer Dichter.

Das waren zwei weitere Glücksfälle in der Geschichte der Nibelungensage.

87. Fragen wir die hier besprochenen kann man nur bei e i n e m Heldenepos der Weltliteratur zu beantworten hoffen: beim Nibelungenlied.

Die andern altdeutschen Werke der Gattung setzen dem entstehungsgeschichtlichen Meißel eine spröde Schale entgegen. ‘Vorlagen’ der Kudrun, des Wolfdietrich usw. kennen wir nicht, auch nicht mittelbar. Bei Dietrichs Flucht und Rückkehr tun wir Blicke auf eine nahe Vorstufe; aber diese, das älteste Dietrichepos, wird uns lange nicht so greifbar wie die ältere Nibelungenot, und was dahinterliegt, die Stufe des reimenden und stabenden L i e d e s, bleibt uns ein ahnungsvoller Schatten. Hier treten eben keine Eddalieder in die Lücke! Von einigen dieser Epen können wir grade noch aussagen, daß ein paar ihrer Kernmotive altüberliefert sind, auf die Gotengeschichte des 4./5., die Merowingergeschichte des 6. Jahrhunderts zurückgehn.

Verhältnismäßig günstig liegt es bei der Brautfahrtsage von Hetel und Hilde im Kudrunepos. Da wissen wir, dank nordischen und englischen Zeugnissen, daß es eine alte Ostseesage gab, worin eine Königstochter ihrem Vater zu Schiff entführt wurde, worauf der Vater nachsegelte und an einer Meeresküste eine grimmige Schlacht mit dem Liebhaber seiner Tochter hatte. Dann ahnen wir noch, daß ein sangeskundiger Gefolgsmann des Liebhabers irgendeine Rolle spielte. Diese wenigen Züge, und dazu die Personennamen, sind alles, was wir als gemeinsamen Besitz des deutschen Epos und der alten Quellen ansprechen können; über diesen kahlen Umriß geht die uns erreichbare Ursage, die erste Stufe der Hetel-Hildesage, nicht hinaus. Wie anders bei den zwei Stoffen des Nibelungenlieds, wo eine Urstufe gliederreich und voll dichterischen Lebens vor uns liegt!

So kann von einem 'Stammbaum' bei keinem dieser Epen die Rede sein. Was der letzte Dichter vorgefunden, was er hinzugetan hat, darüber kann man allerlei vermuten, gar wenig Bestimmtes aussagen.

Gleiches gilt von dem stabreimenden Heldenepos der Engländer, gilt vom französischen Roland und seinen Geschwistern, gilt von den Homerischen Epen. Das Werden des Denkmals entzieht sich dem Blicke. Nicht viel heller ist die Vorgeschichte des indischen Riesenepos und auch noch halbdunkel die des persischen Heldenbuchs.

Es gibt außer dem Nibelungenlied nur noch ein 'Nationalepos', dessen Geburt belauscht werden kann: das finnische Kalevala. Dieses Denkmal darf man nur mit Vorbehalten in die vielsprachige Sippe der heroischen Epen stellen. Heben wir nur diese Besonderheiten hervor: Im Falle Kalevala ist das abschließende Großepos durch einen Schriftsteller der buchdruckenden Neuzeit, Elias Lönnrot, um 1840 herum, zustandegekommen. Es ist der einzige Fall, wo ein Nationalepos in der Hauptsache als Sammlung vorhandener Gedichte zu bezeichnen ist. Hier steht also der Letzte völlig anders zu seinen Vorlagen, als dies fürs Nibelungenlied zu beweisen, für die übrigen Epen zu vermuten ist. Von den Teilgedichten, die Lönnrot verschmelzte, kennt man viele verschiedene Fassungen, und oft kann man diese in eine zeitliche Stufenfolge bringen. Es gibt hier also etwas wie einen Stammbaum. Da schriftliche Texte bei den Finnen nicht weit zurückreichen, geht die ablesbare Entwicklung nur durch einen kurzen Zeitraum, und die Vorgänge der Epengeschichte haben nicht entfernt die Mannigfaltigkeit und aktenmäßige Deutlichkeit wie beim altdeutschen Heldenepos.

Epenentwicklung und Sagenentwicklung sind untrennbare Größen. Das Umbilden der Gedichte beschränkt sich ja nicht auf Erneuerung der Reime, Rhythmen und Stilformen: es besteht vor allem im Um- oder Ausdichten der Gedanken, des Inhalts; dies bewirkt die neuen 'Stufen'.

Weil beim Nibelungenstoff die Epengeschichte so klar zu erkennen ist, wie nirgends sonst, haben wir hier zugleich die einzigartige Möglichkeit der Sagenvergleichung.

Aufteilung des Nibelungenlieds auf die Schichten der Stoffentwicklung.

88. Gesammeltes Schaffen, sagten wir, aus alter und junger Zeit hat sich im Nibelungenlied abgelagert. Die Kenntnis der Vorgeschichte setzt uns in Stand, die einzelnen Stellen zu unterscheiden: dies hat der letzte Dichter übernommen — dies hat er so oder so geändert — dies hat er neu herzugebracht.

So wird uns die Kunst des Nibelungenlieds begreifbarer. Oft hat man diese Kunst rein beschreibend aufgefangen, ohne Rücksicht auf die Vorgeschichte, ohne zu trennen zwischen Ererbtem und Eigenem. Solche Beschreibungen, von geübter Hand unternommen, sind gewiß berechtigt; aber man muß gestehn, sie wirken ein wenig wie Bilder ohne Schatten. Wer eine Gebirgslandschaft mit dem Auge des Erdforschers sieht, wird manches auch an ihrer malerischen Hülle schärfer erfassen. Eine Strecke wie die Ankunft der Nibelunge in Etzelnburg kommt in allen rein beschreibenden Widergaben verunglückt heraus: die im Epos etwas morschen Zusammenhänge lösen sich

vollends in der kürzenden Nacherzählung. Hier hilft Bekanntschaft mit der Vorstufe, die Gelenke leise zu verstärken.

Aber die entstehungsgeschichtliche Betrachtung führt noch weiter. Bei dem, was unser Nibelungendichter herübernahm, können wir fragen: war es eine Schöpfung der unmittelbaren Vorlage, oder geht es darüber zurück auf eine der frühern Stufen? Wir schlagen den Stammbaum S. 79 nach und frischen das Bild auf: Teil I des Werkes hat zwei erkennbare Stufen hinter sich, das Jüngere und das Alte Brünhildenlied; bei Teil II liegen drei Stufen voraus, das ältere Burgundenepos, das baiwarische Lied, das alt-fränkische Lied. (Von den Nebenquellen ist hier abgesehen.)

So kann man versuchen, das Nibelungenlied auf seine Schichten aufzuteilen. Das Wort legt den Gedanken nahe an die Schichten der Erdrinde, von denen hier eine ältere, hier eine jüngere an die Oberfläche tritt. Wir mögen dieses geologische Gleichnis gebrauchen, ohne uns über die Verschiedenheit zu täuschen: die früheren 'Schichten', die in unsrem Epos zutagekommen, sind nicht starr bewahrt — oder doch nur selten und in kleinem Umfang: es gibt wörtliche Ueberlebsel aus den nächsten Vorlagen (§ 64), und diese Vorlagen hatten ihrerseits Ueberlebsel aus ihren Quellen. Im allgemeinen aber ist das aus früheren Stufen Bezogene durch das Formgefühl der Nachfolger gegangen, und was wir im Nibelungenlied lesen, ist die Handschrift des letzten Dichters von 1200. Weshalb denn auch das gern gebrauchte Gleichnis von dem Dome, woran mehrere Meister gebaut haben, nicht eigentlich zutrifft. An dem Ueberkommenen ist wenig oder viel geändert: ohne scharfe Grenzen verläuft es von dem treu Beibehaltenen zu dem

völlig Neugeschaffenen, und der künstlerische Einsatz des Letzten ist durchaus nicht da am größten, wo er ohne Vorlage gedichtet hat.

Nur so darf man es verstehn, wenn wir sagen, Dietrichs Klage über seine Mannen sei jüngste Schicht, sein Schmerz um Rüedeger vertrete die dritte, sein Zweikampf mit Hagen die zweite Schicht, während in der Horterfragung Urgestein von der ersten Schicht durchbreche.

Nach diesen Richtlinien kann man das Nibelungenlied bis ins einzelne durchgehn und aus der Stufensonderung einen stoffgeschichtlichen Kommentar ableiten. Die Sicherheit des Bodens wechselt dabei sehr; es steht ja nicht überall fest, was die nächsten Vorlagen enthalten haben, und über die Stufen der stabreimenden Zeit läßt sich öfter streiten. Man muß Stilbeobachtung zu Hilfe rufen und an Gegenstücken einen Halt suchen.

Eine genauere Durchführung dieser Betrachtungsweise verbindet man am besten mit zusammenhängendem Lesen des Nibelungenlieds. Die vorliegende Schrift begnügt sich, an vier Proben zu veranschaulichen, wie sich diese Aufteilung auf die Altersschichten ausnimmt. Wir werden uns dabei mehr als bisher mit den Einzelheiten des Wortlauts zu befassen haben, und dem Leser, der uns noch weiter begleiten will, sei geraten, sein Nibelungenlied aufzuschlagen, und wär es nur die Uebersetzung; sonst werden ihm unsere Proben schwerlich genießbar sein.

89. Strophe 1—19: Einführung der Wormser und Kriemhildentraum.

Hier haben wir zum größern Teile jüngsten Flugsand, der noch über der letzten Schicht, dem Werke des Epikers, lagert. Es liegt nämlich der besondere Fall vor, daß Zusätze des uns bekannten Bearbeiters in die

meisten Abschriften des ursprünglichen Textes eingingen (§ 47), so daß unsre Ausgaben diese Zusätze, gegen den sonstigen Brauch, mitdrucken.

Von den 19 Strophen gehören nicht weniger als 11 dem Bearbeiter. Er hat die Vorstellung der königlichen Geschwister vervollständigt zu einem richtigen 'Theaterzettel' und das Traumgespräch ausgeweitet, unter anderm durch einen Hinweis, der über die erste Sage hinausgreift auf die Rache für Sigfrid (Strophe 19). An neuen Namen hat er beigesteuert Dankrat (für den Vater der Könige) und Alzei (die rheinhessische Stadt, Heimat oder Lehen des Volker): beide stammen von dem Verfasser des Gedichtes 'Klage', gehn also nicht einmal bis auf den Nibelungendichter zurück.

Liest man dieses Anfangsstück ohne die Strophen 3. 7—12. 16. 17. 19, so wird man es wohltätig entlastet finden. Die Eingangsstrophe: Uns ist in alten mæren wunders vil geseit .... liegt uns ja vertraut im Ohre, und sie wirkt, bei etwas verquollener Form, stimmungsmäßig nicht übel; aber sie gehört sicher zum Flugsand, das zeigt schon der Binnenreim (mæren: -bæren, -zîten: strîten), den der Epiker nie in beiden Strophenhälften anbringt.

Das echte Nibelungenlied begann also mit:

Ez wuohs in Burgonden ein edel magedîn,
daz in allen landen niht schœners mohte sîn[1]

und nannte dann zu der Heldin nur ihre drei Brüder nebst Worms und dem Rheine. Dann folgte der Traum, wobei Mutter Uote, die ihn deuten muß, ohne eigene Einführung auftritt; auch weiterhin erhalten nur noch Sigfrid und seine Eltern eine förmliche Vorstellung.

[1] „Es erwuchs im Burgundenland ein adliches Jungfräulein, so daß es in allen Landen nichts Schöneres geben konnte."

Die Traumszene kennen wir als Zutat des Jüngern Brünhildenlieds; also zweite Stufe (§ 18). Ihr Umfang, zwölf Langzeilen, kann schon im Liede der gleiche gewesen sein. Die Anspielungen bleiben im Rahmen der Brünhildsage, sie schweigen von der Rache. Den Wortlaut hat der Epiker jedenfalls zum Teil neugeformt; denn wir erkennen eine sachliche Aenderung: das vergoldete Gefieder des Falken übergeht er. Diesen Zug beglaubigt die isländische Widergabe (§ 13) und die berühmte Strophe des Kürnbergers, die dem Brünhildenlied die Anregung gab: unt was im sîn gevidere alrôt guldîn. Außerdem greift in Strophe 13 der Satz über das erste Zeilenpaar hinweg, was zu den kürzeren Strophen des Liedes nicht stimmt (§ 64). Auch die vertuschende Deutung des schlimmen Endes: 'wofern Gott ihn nicht behütet, wirst du ihn bald verlieren müssen' sieht ganz nach unsrem mildernden Epiker aus. Dagegen spricht für ein wörtliches Ueberlebsel in Strophe 14 der klingende Reim Uotèn : gúotèn: solche Schlüsse sind dem Epiker in Teil I noch nicht geläufig. Auch daß zwei Adler den Falken zerreißen, ist aus der Anschauung des Liedes gesagt, worin neben Hagen noch Gunther die Rache betreibt (§ 71).

Die matte Strophe 18 ist nach Sprache und Inhalt jüngste Schicht.

Hat die Liedquelle gleich mit dem Traume eingesetzt? Das wird man gern glauben; nur muß dann der Wortlaut der ersten Zeile ein andrer gewesen sein als:

Ez troumde Kriemhilden. in tugenden, der si pflac[1];

denn diese letzten Worte heischen eine vorherige preisende Nennung des Mädchens; auch haben sie den 'kostbaren'

[1] „Es träumte der Kriemhild in dem vornehmen Wesen, das ihr eignete." Die Lesart: In disen hôhen êren | troumte Kriemhilde stammt von dem Bearbeiter.

Ton, dem unser Verfasser zuweilen verfällt. Balladen fangen nicht selten gleich mit einem Traume an; z. B.:

Es träumte der stolzen Hilde klein drinnen in ihrem Gemach.

Dem Brünhildenlied freilich, mit seiner viel stofflicheren und breiteren Erzählart, könnte man zutrauen, daß es ein paar einführende Zeilen vorausschickte. Dann hätten auch unsre vier Anfangsstrophen (2. 4—6) einen Kern aus der zweiten Schicht. Es stände nichts im Wege, das vorhin angeführte Zeilenpaar: Ez wuohs in Burgonden . . . aus dem Liede herzuleiten: es ähnelt lebhaft jener Einführung der Brünhild (Ez was ein küneginne . . .), die wir dem Liede zusprechen (§ 64).

Der Rest der vier Strophen klingt schon sprachlich nach jüngster Stufe; sachlich widerspricht er der Liedquelle darin, daß er ganze dreimal auf den Burgundenuntergang vorausdeutet, was in einem Brünhildenlied unmöglich war. Die erste dieser Stellen mit der Aussage: 'Kriemhildens Schönheit wurde Vielen verderblich' ist übrigens gedankenlos angebracht; sie setzt eine Heldin voraus, deren Werbung den Keim des Unglücks birgt; auf Brünhild würde sie zutreffen.

In der Thidrekssaga ist der ganze Eingang der Brünhildsage zertrümmert, so daß wir von dieser Seite keine Hilfe haben.

Auf die Urstufe geht nichts von diesen Strophen zurück: stabreimende Lieder kennen, nach Edda und Hildebrandslied zu schließen, keine Eingangsvorstellungen. In dem Punkte ist das Nibelungenlied bei dem ursprünglichen Bau der Brünhildsage geblieben, daß der erste Schauplatz das Gehöft der Burgunden ist; die Handlung fängt nicht etwa bei Brünhild an.

Wir fassen zusammen: die 19 ersten Strophen enthalten einen Grundstock von der zweiten Schicht mit mehreren genauen Anschlüssen und mehreren nachweisbaren Aenderungen des letzten Dichters; dazu eine starke Ausweitung durch den Bearbeiter.

90. Aventiure XVI '*Wie Sigfrid erschlagen ward*'.

Um die Vorlage, das Jüngere Brünhildenlied, festzustellen, dient uns ein ausführlicher, wenngleich lückenhafter Abschnitt der Thidrekssaga. Ergänzend treten dazu die färöische Ballade von Brünhild (§ 13) und das südfranzösische Epos Daurel und Beton (§ 18). Für die Urstufe läßt uns die Edda so ziemlich im Stich: das alte Lied, das Sigurds Waldtod berichtet, ist in dieser Strecke ein bloßer Schatten. Wir haben vermutet, daß dies auf Verkümmerung der alt-fränkischen Sage beruht (§ 11).

Die beiden Anfangsstrophen:

Gunther und Hagene, die réckèn vil balt,
lobeten mit untriuwen ein pirsen in den walt.
mit ir scharfen gêren si wolden jagen swîn,
beren unde wisende: waz möhte küeners gesîn?

Dâ mit reit ouch Sîfrit in hêrlîchem site.
maniger hande spîse die fuorte man in mite.
zeinem kalten brunnen verlôs er sît den lîp.
daz hete gerâten Prünhilt, des künic Guntheres wîp[1]:

dies könnte leidlich treu aus der zweiten Schicht bewahrt sein. Man bedenke den großschrittigen Stil, den Satzbau,

[1] „Gunther und Hagen, die kühnen Recken, kündigten tückisch ein Pirschen im Walde an. Mit ihren scharfen Geren wollten sie Schweine, Bären und Wisende jagen. Was hätte es Kühneres geben können? Mit ritt auch Sigfrid in fürstlichem Gebaren. Vielerlei Speise führte man ihnen mit. An einer kalten Quelle verlor er hernach das Leben. Dazu hatte Brünhild angestiftet, König Gunthers Weib."

die Paarung Gunthers mit dem Rachebetreiber Hagen, besonders auch die Schlußzeile: nach Stufe 3 hat ja die arme Brünhild gar nichts mehr 'geraten'!

Im Wortlaut berührt sich der Anfang mit dem Satze der Saga: '.. erklärt König Gunther und Hagen, daß sie sich rüsten wollen, hinauszureiten, um Wild zu jagen'. Dies steht aber vor dem Frühstück und vor der Einladung an Sigfrid; darum kann die fünfte unsrer Zeilen nicht den schon im Gange befindlichen Ritt erzählt haben, sondern sie meint: 'auch Sigfrid schloß sich an'; der hêrlîche site schmeckt nach letzter Schicht. Deutliche Zutat ist die folgende Zeile: statt dieses küchenmäßigen Aufwands hatte das Brünhildenlied den schlicht-unhöfischen Zug, daß Hagen beim Frühstück zuhause gesalzene Speisen und keinen Trank auftragen läßt, um Sigfrid durstig zu machen. Davon hat unser Spielmann beibehalten, daß nachher, beim Tafeln im Walde, 'die Schenken träge kamen' (d. h. auf sich warten ließen): ein wörtlicher Anklang an eine Stelle der nordischen Wiedergabe.

Die Urstufe dürfte ohne besondre Vorbereitung des Trinkens am Bache ausgekommen sein.

Strophe 918—25: Sigfrids Abschied von Kriemhild. Eine Zutat der zweiten Schicht, dem französischen Gedichte nachgebildet. Da die Thidrekssaga dieses Glied verloren hat, wissen wir nicht, wie tief die Neuerungen der dritten Schicht gehn, ob die — dem Daurel fehlenden — T r ä u m e schon im Liede standen. Dafür spricht allenfalls die Zweizahl der geträumten Gegner, auch die Wildschweine, die zu dem nachherigen Ebermotiv im Liede passen. Jüngste Stufe ist der Hinweis auf das Ausplaudern an Hagen, sieh § 60,3.

Unterdrückt hat der letzte Dichter ein Gespräch, worin

Brünhild den Hagen, eh er abreitet, scharf macht zu seiner Tat: dies war, so wie unser Spielmann die beiden Köpfe sah, weder nötig noch möglich! Auch daß sich Kriemhild schlafen legt, um nicht bei Brünhild sitzen zu müssen, klang dem Epiker zu bäuerlich.

Mit der Zeile 926,1:

dô riten si von dannen in einen tiefen walt

gewinnen wir wieder einen Wortanklang an die Saga, also ein Stückchen zweite Schicht. Neuerung aber sind gleich darauf 'die vielen Ritter kühn' und die Angabe, Gernot und Giselher seien zu Hause geblieben: wir sahen, das Lied zog alle drei Brüder zu der Jagd heran (§ 71), und seine flachbildnerische Art brauchte zu den fünf Benannten keinen Chorus.

Neuschöpfung ist aber auch all das folgende, diese breite Ausmalung der Jagd, bis zur Ankunft am Wasser (Strophe 977). Für diese 52 Strophen hat die nordische Prosa nur ein Dutzend Zeilen des Inhalts: sie jagen zu Pferd und zu Fuß bis zur Erschöpfung, und Sigfrid ist immer vorne an; lange sind sie hinter einem großen Eber her, und als die Hunde sich in ihn verbissen haben, schießt ihn Hagen zu Tode (ein Versehen für Sigfrid); sie weiden das Tier aus, und nun ist ihnen zum Zerspringen heiß; da kommen sie an einen Bach ...

Also eine schlichte Jagd, ohne besondre Farben- oder Stimmungsreize; sie zeigt noch einmal Sigfrids Ueberlegenheit, sie begründet das durstige Trinken, und sie stellt in dem Eber das Gegenbild zu Sigfrid hin (§ 8). Dieses Gerüst glauben wir schon der Urstufe zuschreiben zu sollen.

Sigfrids Ueberlegenheit bringt der jüngste Dichter mit andern, weniger einfachen Mitteln zur Anschauung. Er trennt die Fürsten gleich zu Anfang, begleitet nur Sigfrid auf seinem Jagen, läßt ihn die wunderbarsten Tiere, auch

einen Löwen, zur Strecke bringen und so den prîs von dem gejägede gewinnen. Der große Eber tritt immer noch vor dem andern Wild hervor, aber die Einzelheiten und der Sinn des Hergangs sind gewandelt; es ist nicht mehr der Gipfel der schlichten Handlung, wird auch im folgenden nicht mehr verwertet. Helleres Licht fällt auf eine ganz neu eingeführte Krafttat des Helden: er fängt und bindet einen Bären wilde, läßt ihn unter die Kessel und Küchenknechte los und ist am Ende der einzige aus der Verfolgermenge, der das fliehende Tier ereilt.

Dieses farbensatte Zwischenspiel hebt den ernsten, grauen Lauf der Quelle zu spielmännischer Lustigkeit und Daseinsfreude hinüber. Auf den Ton von Lebensgenuß ist auch das übrige gestimmt: diese königliche Jagd mit ihrem weidmännischen Aufwand und ihren erlebten Gehöreindrücken (die schönen Strophen 941. 945. 958. 961!); die schwelgende Schilderung von Sigfrids Waffen und Gewand, hier gut in den warmen Augenblick eingefügt; dann beim Schmaus die köstlichen, erdenhaften Gespräche über den entbehrten Wein: dies steht in goldenem süddeutschem Sommerlicht vor uns — der Tag vor dem Dunkel, das Glück vor dem jammervollen Tode. Diese bewußte Kunst des Gegensatzes kehrt bei unsrem Epiker wieder in der beglückten Geselligkeit zu Bechlaren vor dem bangen Argwohn des Hünenhofs; aber hier hatte schon der Vorgänger den Grund gelegt (§ 41). Von kleineren Fällen haben wir den vor der Knabentötung herausgehoben: § 76.

Auch die Ueberleitung zum Bache ist jüngste Schicht. Dieser Wettlauf der drei Helden gibt Sigfrid eine allerletzte Gelegenheit, sich als Vordersten zu bewähren. Mag sein, daß die Liedquelle mit ihrem Rennen hinter dem Wilde her, wobei Sigfrid immer der erste ist, den Ge-

danken anregte. Aber nennenswerte Ueberbleibsel aus der Vorstufe sind in dem ganzen großen Abschnitt von der Jagd nicht zu finden.

91. Es folgt die Mordszene am Brunnen, 24 Strophen.

Strophe 978: Sigfrid läßt Gunther zuerst trinken: dritte Schicht; soll Sigfrids tugende und die Undankbarkeit des andern beleuchten.

Strophe 979 hat einen Kern zweiter Schicht: 'König Gunther wirft sich nieder und trinkt' und 'da steht Hagen auf, als er getrunken hat' heißt es in der Saga. Der Epiker findet Hagen genugsam beschäftigt durch das Wegstehlen der Waffen Strophe 980: dies hat wohl erst er ihm angehängt; er fühlt ihn hier als eigenen Feind und macht ihn schlecht.

In Strophe 981 ist jüngste Stufe das Kreuz auf Sigfrids Schulter (§ 60,3) und das Schießen des Geres: die Quelle hatte das viel glaubhaftere Stechen. Unser Farben- und Gemütsmensch fällt sofort auf einen malenden Begleitumstand und dann einen Seufzer der Empörung: 'Er schoß ihn durch das Kreuz, daß ihm das Blut vom Herzen her aus der Wunde an Hagens Gewand sprang. So große Schandtat begeht ein Held nie wieder!' Dem halte man die leibliche und sachliche Deutlichkeit der Saga entgegen: 'Er faßt seinen Spieß mit beiden Händen und sticht ihn Sigfrid zwischen die Schulterblätter, so daß er durch sein Herz dringt und zur Brust heraus'!

Strophe 982—86: Sigfrid springt auf und schlägt mit dem Schilde auf Hagen ein. Dem Kerne nach zweite Schicht; in der Thidrekssaga verloren, aber durch die färöische Ballade bezeugt, sogar mit einem Wortanklang: 'hätte er sein Schwert in der Hand gehabt' = het er

swert enhende. Es läßt sich verteidigen, daß der Zug aus der Urstufe stamme: in der Fassung mit dem Betttode (§ 3) erschlägt Sigurd den Mörder, es ist hier der jüngste der Schwäger, Gotmar; dies zog man in den Waldtod, aber abgeschwächt zum Racheversuch, da Hagen am Leben bleiben mußte.

Auch die zwei Strophen über Sigfrids Erbleichen und In-die-Blumen-Sinken haben ein Gegenstück in der Ballade, das auf die zweite Stufe weist: 'Sigurd erbleichte auf dem Anger grün, Nun war er bleich und matt'.

Dann Sigfrids letzte Reden, Strophe 989—98. In der Thidrekssaga ist es eine Rede mit dem rauhmännlichen Inhalt: 'Des konnt ich mich nicht versehen von meinem Schwager, und hätt ich dies gewußt, als ich noch aufrecht auf den Füßen stand . . ., dann wäre mein Schild zerbrochen und der Helm verderbt und mein Schwert schartig, und wäre zu gewärtigen, eh dies geschehen wäre, daß ihr alle Vier tot läget!' Hiervon hat die letzte Stufe bewahrt den blassen Rest: 'Hätt ich an euch erkannt die mörderische Neigung, ich hätte wohl mein Leben vor euch behalten'. Aber von den übrigen Gedanken in Sigfrids Reden muß manches auch aus dem Liede stammen, denn es wird beglaubigt teils durch ein Eddalied, teils durch das französische Gedicht. Es sind weichere Aeußerungen, die sich letzten Endes an die verzweifelte Gattin richteten, also in die Sagenform mit dem Bettod gehörten. Schon früh nahm man sie in den Waldtod herüber; die welsche Quelle des 12. Jahrhunderts hat dann diese Züge verstärkt.

Der Sterbende beteuert, daß er den Schwägern stets die Treue hielt; er denkt mitfühlend an sein Weib und sein Söhnchen und befiehlt die Witwe der Gnade der

Mörder. In der Quelle war auch auf den drohenden Tod des Kindes hingedeutet: dies konnte unser Meister nicht brauchen, denn bei ihm ist der Kleine wohlgeborgen im Nieder- oder Nibelungenland (§ 60,4); er gab der Klage: 'erbarm es Gott, daß ich einen [wehrlosen] Sohn habe' die bezeichnende Wendung ins Ethische: denn ihm wird man vorrücken, daß seine Verwandten einen Mord begingen!

Auch daß diese treulosen Verwandten in der Mehrzahl angeredet werden, klingt nach der Vorlage, die Gunthers Brüder anwesend dachte (§ 71).

Freie Zutat sind die 'Ritter alle', die in Strophe 991 hergelaufen kommen: die zweite Schicht kannte nur die drei Könige und ihren Mann. Aber die vorwurfsvolle Klage eines Begleiters steht auch im Daurel; das deutsche Lied wird sie dem Giselher gegeben haben, und erst unser Epiker übertrug den Schatten davon auf Gunther, wieder um diesen zu mildern. Den Gedanken: 'uns andre alle wird man dafür schelten' hat er in eine Rede Sigfrids verpflanzt (990,1).

Nur Hagen behält das trotzige Frohlocken ob der Tat. Die Saga bringt hier die urwüchsigen, gewiß dem Liede folgenden Worte: 'Diesen ganzen Morgen haben wir einen Eber gehetzt, und wir viere hätten ihn kaum gekriegt; jetzt aber in kurzer Stunde hab ich allein einen Bären oder einen Wisend erjagt! Uns vieren wär es saurer geworden, Jung-Sigfrid zu bezwingen, setzte er sich zur Wehr, als einen Bären zu erlegen oder einen Wisend, das kühnste aller Tiere'. (Daran schloß Gunthers Trutzrede, s. u.)

Diese Vergleichung des edlen Helden mit einem Wilde war dem Künstler zu grell; auch hatte er ja dem erjagten Eber seine einstige Bedeutung genommen. Bei ihm spricht

Hagen die Gedanken aus: All unsre Sorge hat jetzt ein Ende: niemand mehr kann uns bestehn! Wohl mir, daß ich seine Herrschaft abgestellt habe! — Aber dies kann unmöglich Neudichtung der letzten Stufe sein; es ist unverkennbar aus der Vorstellung der ältern Sage gesprochen, wo die Gibichunge mit dem Schwager zusammenhausten und sich von ihm verdunkelt und in ihrer Herrschaft bedroht fühlen konnten (§ 4. 6). Im Nibelungenlied ist ja für solche 'Sorge' keinerlei Raum! Dieser Ausspruch muß also ebenfalls zweite Stufe, vielleicht schon Urstufe, sein.

Der Epiker hat dieses herzlose 'Wohl mir!', das einst dem Tode des Helden folgte, nach vorn gerückt, mitten in die Reden Sigfrids hinein. Sigfrid behält das letzte Wort; es klingt aus in sein wehmütiges Gedenken an die geliebte Frau. Eine Verschiebung der Töne recht im Sinne des letzten Meisters!

Und als Sigfrid nun ausgeatmet hat, liegt eine gedämpfte Stimmung über den Zuschauern; man berät kleinlaut ('uns ist übel geschehen!'), wie die Tat zu leugnen wäre; das einstige Wort Gunthers: 'Fürwahr, gut hast du gejagt; bringen wir diesen Wisend meiner Schwester Kriemhild!' ist unendlich fein übersetzt ins Gegenteil, die klangtiefen, auch wieder volksliedähnlichen Zeilen:

von heleden kunde nimmer   wirs gejaget sîn!
ein tier, daz si dâ sluogen,   daz weinden edeliu kint[1].

Aus diesem Schlußteil, den das Gemüt des Letzten geprägt hat, können wir auf die Vorstufe zurückführen den Vers: 'sie legten ihn auf einen Schild' (ähnlich in der färöischen Ballade). Der Gedanke, Räuber als die

[1] „Nie hätten Helden schlimmer jagen können! Das Wild, das sie schlugen, um das weinte der junge Adel" (Strophe 1002).

Schuldigen auszugeben, ist umgeformt aus dem der Quelle: 'wir jagten einen Eber, und der brachte ihm die Todeswunde bei': dies hatte der Lieddichter dem französischen Werk entlehnt, wo es viel tiefer mit der Handlung verwachsen ist; es fügte sich aber im deutschen Texte gut an die vorangehenden Ebermotive an. Diese Ausflucht wird jedoch erst vor Kriemhild, im dramatischen Augenblick, aufgetaucht sein: die Vorwegnahme durch die beratenden Jäger paßt zum breiten Epenstil; also letzte Stufe.

Ziehen wir die Summe! Die große Aventiure mit der Jagd und Sigfrids Tode geht, wie wir glauben, in ihrem Kern und manchen Einzelheiten auf die Urstufe zurück. Einiges ist Zutat der zweiten Stufe, so der Abschied von der Gattin, die Beklagung des Mordes (durch Giselher). Die Jagd selbst ist schöpferische Neudichtung der dritten Stufe; sie hat aus der vorausliegenden Skizze wenig übernommen. — Die Mordszene hat die meisten Züge, in Bericht und Reden, aus der Quelle, aber fast durchgehend neugeformt, gemildert, umgeordnet. Wörtliche Anleihen sind wenige zu erkennen. Die Verbreiterung ist verhältnismäßig gering; mehreres hat der Epiker gestrichen.

92. Nehmen wir jetzt zwei Stücke aus dem zweiten Teile des Epos! Hier haben wir also mit drei älteren Schichten zu rechnen; das Nibelungenlied ist vierte Schicht.

Strophe 1715—57: die Ankunft der Nibelungen in Etzelnburg.

Eine Strecke mit besonderen Schwierigkeiten; man hat seit hundert Jahren viel darüber vermutet.

Es begegnen hier ausnehmend nahe Anklänge an die Thidrekssaga, also auf beiden Seiten wohlbewahrte

Reste aus der dritten Stufe, dem ältern Burgundenepos. Zugleich aber ist die Reihenfolge der Szenen in Saga und Nibelungenlied merkwürdig verschieden. Beide Schriftwerke haben umgestellt und gestrichen; aber der Oesterreicher, dem die Quelle als vertrautes landsmännisches Pergament auf dem Tische lag, hat es mit Bedacht getan; er wollte ja etwas Neues dichten. Dem Nordmann, der auf Gehörtes in deutscher Sprache und auf sein Gedächtnis angewiesen war, ist der Stoff in unfreiwillige Verwirrung geraten; einiges erzählt er doppelt, ja dreifach. Dies hindert nicht, daß er uns dankenswert über das Nibelungenlied zurückführt. Er hebt die Unsicherheit, die der eigentümlich stumpfe Raumsinn des jüngern Epikers verschuldet. Einen der gehaltvollsten Auftritte der älteren Nibelungenot: Wie Kriemhild die Ihren begrüßt, können wir aus den Trümmern in Saga und Epos glaubhaft aufbauen.

Die Nibelunge haben von Bechlaren Abschied genommen und sind stromab geritten; eben noch haben sie einen Boten vorausgeschickt, der ihre Ankunft allenthalben kundmacht; an Etzels Hofe freut man sich auf sie. Hier setzt befremdlich die erste unsrer Strophen ein:

Die boten für strichen   mit den mæren,
daz die Nibelunge   zen Hiunen wæren.
Du solt si wol enpfâhen,   Kriemhilt, vrouwe mîn:
dir koment nâch grôzen êren   die vil lieben bruoder dîn[1].

Die erste Hälfte ist ein Rest dritter Stufe. Darauf deutet der klingende Reim und die sachliche Unebenheit: Wiederholung des dicht vorher Erzählten, dort der bote,

[1] „Die Boten eilten voraus mit der Kunde, daß die Nibelunge im Hünenland seien. Empfange sie gut, Frau Kriemhild! zu dir kommen in Erwartung ehrenvoller Aufnahme deine vielgeliebten Brüder.“

hier die boten. In der Saga lautet es: 'er reitet alsbald zu König Etzel und erzählt ihm die Neuigkeit, daß jetzt die Nibelunge vor seine Burg gekommen seien'. Offenbar ist die zweite unsrer Langzeilen ein wörtlicher Rest (zen Hiunen ist sachlich treffender als 'vor seine Burg'). Aus der Sagastelle sehen wir zugleich: der ältere Epiker hat hier den Landesherrn angebracht; was sich gleich im folgenden noch äußert. Der jüngere hat diese Nennung Etzels unterdrückt, aber — die Vorlage hat ihn doch angeregt zu Worten des Königs, und zwar an Kriemhild, zu der seine Gedanken schon vorausgeeilt sind (die Quelle brachte sie erst später); die zwei letzten Zeilen, jüngste Schicht, sind nämlich für eine Rede des Boten zu dutzvertraulich; sie gehören dem Etzel — so außergewöhnlich im Nibelungenlied diese sprunghafte Einführung ist. Anschluß und Absage an die Vorstufe haben in diesem Gesätze seltsam, aber wohl nachfühlbar zusammengespielt.

Es kommen jetzt zwei merkwürdige Strophen. Ein abgeschlossenes Bildchen stellen sie in sinnlicher Frische hin. Wir fühlen uns in einem Liede; also wohl zweite Schicht. Aber es scheint, daß sogar ein Stückchen Ursage durchbricht.

Kriemhilt diu vrouwe in ein venster stuont:
si warte nâch den mâgen, sô noch friunde nâch friunden tuont.
von ir vater lande sach si manigen man.
der künic vriesch ouch diu mære: vor liebe er lachen began.

Nu wol mich mîner vreuden, sprach dô Kriemhilt:
hie bringent mîne mâge vil manigen niuwen schilt
und halsperge wîze: swer nemen welle golt,
der gedenke mîner leide, und wil im immer wesen holt[1].

[1] „Frau Kriemhild trat in ein Fenster: sie schaute nach den Verwandten aus, wie dies Freunde nach Freunden noch tun. Sie sah Viele aus ihres Vaters Lande. Auch der König erfuhr die Kunde; vor Freude lachte er. Nun wohl mir ob diesem Glück! sprach da Kriemhild: hier führen meine Verwandten manchen neuen Schild her und schimmernde Ringbrünnen. Wen es nach Gold verlangt, der denke an mein Leid; dann will ich ihm immer gewogen sein."



Wie treu dies aus der Quelle übernommen ist, zeigt uns die Thidrekssaga; wer diese zum erstenmal liest, glaubt hier das hochdeutsche Epos leibhaft auftauchen zu sehen. Immerhin hat die Saga auch erwägenswerte Abweichungen. So das sachliche Mehr: diese Ausschau geschieht, während die Fremden in die Burg einreiten. Das ist offenbar der richtige Augenblick für diese Handlung; durch die kurze Bühnenanweisung gewinnt die Szene an Anschauung. Unser Dichter hat solche Ortsangaben anderswo ohne Grund übergangen; hier hatte er einen Grund: er hat die Begegnung mit Dietrich nachgestellt, und die erfolgt noch draußen auf freiem Felde; also dürfen die Nibelungen hier noch nicht durchs Stadttor reiten! Sofern der Epiker nach dem Wo fragte, hat er sich Kriemhild weit ins Land hinaus spähend gedacht: dies mochte einem lyrisch gestimmten Poeten in der Zeit des geweckten Natursinns naheliegen. Doch paßt das genaue Achten auf die Schilde und Brünnen besser zu dem Nahblick.

Die zweite unsrer Zeilen mit ihrer volksliedhaften Lyrik ist wohl Ersatz jener sachlichen Angabe, also vierte Schicht. Man darf daher, so verführerisch es wäre, nichts aus ihr schließen auf ältere Sagenformen.

Auch die vierte Zeile halten wir für jüngste Schicht. Der Epiker denkt sich Etzel nicht etwa an Kriemhildens Seite; denn die folgende Rede ist unbedingt als Selbstgespräch gemeint; vor Etzel hält die Fürstin ihren Rachewunsch sorgsam zurück. Also mit Zeile 4 springt unser Verfasser aus dem geschauten Bildchen hinaus. Das ist seine Art. Hier fuhr ihm wohl der Gegensatz des arglosen Etzel und der ränkesinnenden Kriemhild durch den Kopf. Das Gemüt ist tätiger als das Auge.

In der zweiten Strophe weicht die Saga mehr nur in der Form ab. Also die gemeinsame Quelle, die ältere Not, hatte diesen eigentümlichen Stimmungs-übergang: erst die Freude über die Verwandten, die in blinkender Wehr eingezogen kommen, und dann der alte Schmerz, im Epo mehr tatswillig, bei dem Nordmann mehr leidend ausgedrückt ('und jetzt gedenke ich, wie mich härmen die großen Wunden Jung-Sigfrids'). Man könnte sagen, die 'Freude' bestehe nur darin, daß nun die Feinde ins Netz laufen. Aber warum dann dieses Hervorheben der guten Schutzwaffen? Das ist doch mehr als ein nur-malender Zug!

Man kommt kaum um den Schluß herum, der Gedanke dieser 2½ Zeilen ist ein Rest von der ersten Schicht: die um ihre Brüder bangende Grimhild freut sich, daß sie wohlbewaffnet, also auf alles gefaßt, durch die Hofmauer reiten. Dies fehlt zwar im Eddalied (das auch sonst Lücken hat), fügt sich aber gut zu jenem überlieferten, in § 96 noch zu erwähnenden Zuge, daß Grimhild an ihrem Bruder beim Eintreten in den Saal die Brünne vermißt.

Verhält es sich so, dann hat der einprägsame Klang dieser paar Verse eine Aeußerung der bruderfreundlichen Grimhild durch die Jahrhunderte getragen, und was wir den Stimmungsübergang nannten, ist, geschichtlich betrachtet, ein Zusammentreffen der ältesten mit einer späteren Schicht. Dem Prozeß der epischen Verbreiterung ist der kleine Auftritt entgangen. Aber wir fanden Eingriffe der vierten Stufe.

Der Bearbeiter des Nibelungenlieds fühlte, daß diese zwei Strophen der Heldin eine unsichere Beleuchtung geben (denn auch Zeile 2 klingt nach wirklicher Freundschaft), und so ersetzte er sie durch drei eigene Strophen,

die den erwarteten Gedanken, Kriemhildens Hoffnung auf baldige Rache, zu ungemischtem Ausdruck bringen.

93. Jetzt folgt die Begrüßung und Warnung der Nibelunge durch Dietrich: Strophe 1718—31. Dies ist seinem Kerne nach dritte Schicht; ein so entbehrlicher Auftritt wird kaum in den Liedstil zurückreichen. Dann ist Kriemhildens Argwohn, die Gäste seien gewarnt, älter als die eigens erzählte Warnung, er war der Keim dieser Szene.

Das ältere Epos brachte aber diesen Empfang durch Dietrich *vor* der Ausschau der Königin: so zeigt es die Thidrekssaga, und so ist es örtlich besser begründet. Denn nach beiden Zeugen reitet Dietrich hinaus vor die Stadt; und wir sahen, erst als sie dann gemeinsam einreiten, steht Kriemhild auf ihrer Warte. Das Umordnen verhalf der kurzen Kriemhildenszene zu einer sichtbareren Stelle: sie eröffnet nun die Reihe der Begrüßungen; auch ergab sie dem Verfasser einen besonders wirksamen Aventiurenschluß.

Noch andere Neuerungen jüngster Schicht sind zu erkennen. In der Quelle war es Etzel, der nach Eintreffen des Boten den Dietrich entgegenschickt. Unser Verfasser ließ die Amelungen lieber auf eigene Faust handeln; er setzt hier noch Hildebrand und Wolfhart (eine Figur jüngster Schicht) in Bewegung. Dann hat er zwei lötige Aeußerungen Hagens und Dietrichs, in Strophe 1725 und 26, aus der späteren Hallenszene herübergeholt (§ 95).

Wieviel er im übrigen verbreitert hat, entscheidet die Saga nicht; denn hier ist die Begegnung eingeschrumpft zu dem Sätzchen 'sie begrüßen einander freundlich', und

der Kern des Auftritts, die Warnung durch Dietrich, wird erst folgenden Tages, an unmöglicher Stelle, nachgeholt.

In Dietrichs großzügigen Begrüßungsworten: 'Seid willkommen .... Ist euch das nicht bekannt? Kriemhild beweint noch sehr den Helden von Nibelungeland!' spricht der ältere Dichter; von ihm stammen wohl auch die Worte an Hagen:

trôst[1] der Nibelunge, dâ vor behüete du dich!

Wogegen die vier folgenden motivarmen Strophen gewiß dem Ausweitungstrieb des Letzten entspringen; er fand es angebracht, eine Sonderverhandlung der drei rheinischen Könige mit dem bernischen zu veranstalten, aber Stoff dafür stand nicht mehr zu Gebote.

Auch die gelenkbildende Strophe, die den Volker in Erinnerung bringt, sieht nach jüngster Schicht aus.

Die Gäste reiten nun mit Dietrich in die Burg. Hier kam also im ältern Epos jener kleine Auftritt mit Kriemhild an der Zinne.

Dann lenkte es zu den Einziehenden zurück. Ihren Ritt vom Tor ze hove, zum Königsgehöft, benützte der Dichter dazu, seinen Helden, Hagen, in seiner Wirkung auf die neugierig ausschauenden Burgbewohner vorzuführen. Diese ausgezeichnete Erfindung — die in der Saga durch verspätetes und dreifaches Anbringen um ihre Wirkung kommt — ist im Nibelungenlied Strophe 1732—34 gut bewahrt; nur hat der Dichter, dessen Stil das kennzeichnend Häßliche nicht duldet, durch vielsagende kleine Aenderungen dem Aeußern Hagens das Einzigartige entzogen: statt des einen, durchdringenden Auges haben wir den schreckenerregenden Blick, statt des Gesichtes bleich wie Asche das graugesprenkelte

[1] Hier noch im altgermanischen Sinne: Schutz, Zuflucht.

Haar; sogar das 'lange Gesicht' enthielt zu wenig Gefühlswert, und wir hören nun von langen Beinen.

Zwei Strophen berichten dann die Unterbringung der burgundischen Mannschaft. Die erste kann nach ihrem Inhalt aus der dritten Schicht stammen; die zweite ist deutlich jüngste Stufe, da sie den Marschalk Dankwart, diese Gestalt unsres Epikers, preist.

94. Mit dem folgenden kommen wir zu einem großen Auftritt dritter Schicht, der zwei Kerne aus der Ursage in sich schloß. Er verdient unsre besondre Hingabe.

Es ist die Begrüßung der Nibelunge mit Kriemhild. Man könnte es auch das Trocknen an den Feuern nennen, und von dieser Seite hat uns der Auftritt schon wiederholt beschäftigt.

Die jüngste Stufe hat freilich kein Feuer und kein Trocknen mehr. Sie setzt nach merklichem Atemschöpfen mit den kraftvollen Worten ein:

Kriemhilt diu schœne mit ir gesinde gie,
dâ si die Nibelunge mit valschem muote enpfie[1].

Das wird Wortlaut der Quelle sein, nur steht es in unsrem Texte fußlos da: wo befinden wir uns? wo spielen sich die folgenden Gespräche ab? Man muß annehmen, auf offner Straße. Denn unter ein Dach sind die Fürsten noch nicht gekommen; nach Zeile 1745,2 (die freilich anderswoher entlehnt ist) stehn wir vor einem Saale; auch das Abtreten Kriemhildens in 1749 und besonders der Uebergang zum nächsten Stück (1751) zeigen, daß dem Dichter kein Innenraum vorschwebte. Und doch verlangen ihn diese Unterredungen, und im älteren Werke hatten sie ihn auch.

[1] „Die schöne Kriemhild ging mit ihrem Gesinde, die Nibelunge falschen Herzens zu empfangen."

Hier äußert sich das schwache Raumbedürfnis des letzten Epikers. Wodurch ihm aber der Standort abhanden kam, sehen wir klar.

Der Vorgänger hatte erzählt: 'Nun führte man sie in eine Halle, da hatte man Feuer für sie angemacht' — wir erinnern uns, sie waren ja durchnäßt — 'und da schritt Kriemhild hinein in die Halle und empfing die Nibelunge . . .'. Wir haben gesehen, wie der höfische Spielmann diese Trocknung nicht mehr brauchen konnte (§ 75). Zugleich mit den Feuern hat er aber die Halle beseitigt, und deshalb ist diese Folge von Gesprächen nun ohne Dach und Fach. Und weil die Worte 'Nun führte man sie in eine Halle . . .' wegblieben, entstand vor dem Auftreten der Königin sozusagen ein leerer Raum. Daher wirkt jene Strophe 'Kriemhilt diu schœne . . .' als Einschnitt; ein Umstand, den man zu weitgehenden Trugschlüssen ausgebeutet hat.

Das folgende ist nach Gedanken und wohl auch Wortlaut treu übernommen:

si kuste Gîselhêren und nam in bî der hant;
daz sach von Tronege Hagene: den helm er vaster gebant.

Nâch sus getânem gruoze, sô sprach Hagene,
mugen sich verdenken snelle degene:
man grüezet sunderlingen die künige und ir man.
wir haben niht guoter reise zuo dirre hôchzît getân[1].

Die Zeilen haben etwas von hoher Einfalt und sichrer Kunst; jeder Vers ein Treffer. Die Aussonderung des schuldlosen Giselher und Hagens wachsamer Argwohn: wie die zwei Zeilen dies sinnlich fassen, fast

[1] „Sie küßte Giselher und nahm ihn an der Hand. Das sah Hagen von Tronege: da band er den Helm fester. Nach solchem Gruße, so sprach Hagen, können kühne Helden wohl bedenklich werden! Man begrüßt unterschiedlich die Könige und ihre Mannen: wir haben keine gute Fahrt zu diesem Feste gemacht!"

springend von Gehalt, ohne jedes erläuternde Wort des Dichters, und wie dann Hagens kernige Rede diese Wahrzeichen beleuchtet, das ist bester Erzählstil. Für Herkunft aus der älteren Not spricht der unreine klingende Reim Hágenè : dégenè.

Der nordische Nacherzähler hat das bisherige in übel zerworfenem Zustand. Im gleichfolgenden tritt er dem deutschen Text und der gemeinsamen Quelle näher.

Von der scharfgeschliffenen Antwort Kriemhildens und der höhnisch-höfischen Entgegnung des Tronjers beglaubigt die Saga nur die erste Halbzeile ('Sie sprach: sei denn willkommen!'). Aber das möchte Kürzung sein; die dritte Schicht gab hier wohl mehr her; beachte auch wieder den klingenden Reim. Zweifellos ererbt ist nun Kriemhildens Frage nach dem Hort:

hort der Nibelunge, war habet ir den getân?
der was doch mîn eigen, daz ist iu wol bekant;
den soldet ir mir füeren in daz Etzelen lant[1].

An diese Hortfrage schloß in der Quelle die drittnächste Strophe; das zeigt die Saga und gibt noch unser Epentext deutlich genug zu erkennen. Hagen erwidert mit den funkelnden Worten:

Jâ bringe ich iu den tiuvel, sprach aber Hagene:
ich hân an mînem schilde sô vil ze tragene
und an der mînen brünne, mîn helm, der ist lieht,
daz swert an mîner hende, des enbringe ich iu nieht[2].

Die Eingangsworte haben denselben Sinn wie im heutigen Deutsch, und nichts anderes meint auch der Ausdruck des Nordmanns: 'ich bringe dir den großen Feind', ein Deckwort für Teufel; also ebenfalls: 'ich

[1] „Den Nibelungenhort, wo habt ihr den hingetan? Der war doch mein Eigen, das ist euch wohl bekannt; den hättet ihr mir in Etzels Land bringen sollen!"

[2] „Den Teufel bring ich Euch! erwiderte Hagen: ich hab an meinem Schild so viel zu tragen und an meiner Brünne — mein Helm, der ist blank, das Schwert in meiner Hand: davon bring ich Euch nichts!"

bringe dir gar nichts'. — Die weiteren Worte der Saga: 'inbegriffen ist mein Schild und mein Helm samt meinem Schwert, und auch die Brünne ließ ich nicht dahinten' berühren sich, wie man sieht, aufs nächste mit unsrer Strophe. Diese hat ein dichterisches Mehr in dem Gedanken: 'das ist Bürde genug für mich', und diesen Gedanken stempelt der klingende Reim mit tragene als Eigen des älteren Meisters.

Die zwei Strophen, die dieser Antwort vorgeschoben sind, haben in der Saga keine Entsprechung und müssen auch aus inneren Gründen als jüngste Schicht gelten. Das bemerkenswerteste an ihnen ist, daß sie das Langzeilenpaar von der Rheinversenkung des Hortes aus dem vorletzten Auftritt der ältern Nibelungenot herüberholen und hier an der viel frühern Stelle, logisch nicht einwandfrei, verwerten. Darüber in § 101.

95. Nach diesem ersten Zusammenprallen der zwei großen Gegner kam in der Quelle jener sinnlich wirksame und zeichenhafte Vorgang (§ 44. 75): die burgundischen Fürsten sind an die Feuer getreten, und Kriemhild 'sieht, wie sie ihre Mäntel aufheben, und darunter sind die lichten Brünnen': so erzählt es der Nordmann, nur an verirrter Stelle und ohne die Spitze des ganzen, den Ausruf der Fürstin. Unser Epiker dagegen bringt hier, an der richtigen Stelle, das, was er als E r s a t z des anstößigen Trocknens herangezogen hatte: das Waffenverbot. Darüber sprachen wir in § 75. Die Zeilen 1745,1 bis 1747,3 (erste Hälfte), Kriemhildens Aufforderung, die Waffen abzulegen, und was daran schließt, sind also dritte Schicht, im Ausdruck leicht erneuert, aber hergetragen aus einem viel spätern Auftritt der Quelle. Die vorhin angeführten Hagenworte: 'von

meinen Waffen bring ich dir nichts' leiten gut zu diesem Waffenverbot über und verdecken die Fuge.

Mit Zeile 1747,3 hat der Dichter den Anschluß an die gegenwärtige Lage — die Begrüßung, einst in der Halle mit den Feuern — wieder gewonnen, und den uns bekannten Ausruf Kriemhildens gibt er augenscheinlich streng nach der Vorlage:

si sint gewarnôt!
und wesse ich, wer daz tæte, er müese kiesen den tôt[1].

Die altertümliche Wortform im Reime gewarnôt zeugt für das Ueberlebsel.

Und nun die prachtvolle Strophe mit der Antwort Dietrichs: 'Ich habe sie gewarnt! Nur zu, Teufelin, ich verlange keine Schonung von dir!' Daß sich auch dies an die Vorstufe lehnt, beweist vollgültig die Schelte 'Teufelin' (vâlandinne): so unhöfisch hätte der Letzte seinen Dietrich nie reden lassen, wenn er's nicht bei dem älteren, rauheren Kunstgenossen vorfand!

Auch dies ist in der Saga verlorengegangen; hat sie doch schon früher, bei der Begegnung vor dem Tore, die Warnung durch Dietrich vergessen (§ 93). Für das nächste Stück der Quelle aber gibt uns der nordische Nacherzähler willkommenen Ersatz: hier ist nämlich aus dem Nibelungenepos ein gehaltreiches Glied dieser Begrüßungsszene verschwunden.

Nach der barschen Zurechtweisung durch Dietrich verläßt Kriemhild die Fürsten (Strophe 1749). Anders im ältern Epos: da zog sich Dietrich zurück (wie aus seinem späteren Neueintreten zu sehen ist), und Kriemhild blieb. Ihr Bruder Gunther trat auf sie zu, der bisher neben Giselher, Hagen und Dietrich kaum erwähnt war,

[1] „Sie sind gewarnt! Und wüßt ich, wer das tat, er müßte den Tod leiden!"

und forderte sie auf — es ist offenbar als Begütigung gedacht —, sich neben ihn zu setzen. Kriemhild nimmt Platz zwischen Gunther und Jung-Giselher, und dann weint sie bitterlich. Giselher fragt sie, warum sie weine, und sie antwortet: 'Das kann ich dir wohl sagen: mich schmerzt jetzt und immer die tiefe Wunde, die Jung-Sigfrid zwischen den Schultern hatte, und war keine Waffe in seinen Schild gedrungen!'

Dieser wunderbare Klang des Gedichtes war dem Nacherzähler gut in Erinnerung. Sollte aber jemand zweifeln, ob dies aus der Quelle fließe, da doch der jüngere Epiker nichts davon hat, dann belehrte ihn das gleich folgende. Hagen greift ein und spricht Worte von kalter, reifer Ueberlegenheit, wie nur er sie sprechen kann, und diese Worte stehn auch im Nibelungenlied — nur an ganz andrer Stelle, vier Seiten früher, bei der Begrüßung mit Dietrich (§ 93), und dort ist der eine Satz von Hagen auf Dietrich übertragen.

Die Saga formt es so: 'Jung-Sigfrid und seine Wunden, spricht Hagen, lassen wir jetzt ruhen und reden wir nicht davon! Etzel, den König von Hünenland, den hab du nun so lieb wie vormals Jung-Sigfrid: er ist doppelt so mächtig! Es hilft alles nichts, die Wunden Jung-Sigfrids heilt man nicht mehr. So muß es nun bleiben, wie es einst gekommen ist'.

Im Nibelungenlied, nachdem Dietrich seine erste Warnung getan hat, erhält Hagen die Worte:

Si mac vil lange weinen:
er lît vor manigem jâre ze tôde erslagene;
den künec von den Hiunen sol si nu holden haben:
Sîfrit kumet niht widere, er ist vor maniger zît begraben[1].

[1] „Sie mag noch so lange weinen: er liegt seit manchem Jahre tot und erschlagen. Den Hünenkönig soll sie nun lieb haben: Sigfrid kommt nicht zurück, er ist seit langer Zeit begraben.“

Und dann spricht Dietrich:

Die Sîfrides wunden lâzen wir nu stên[1].

Die Uebereinstimmung gehört zu den nächsten in der ganzen Menge, und es leuchtet ein, daß die Sätze da, wo die Saga sie hat, gewachsen sind. Der erste Epiker erfand sie als Erwiderung Hagens auf jenen Schmerzausbruch der Fürstin, und der zweite hat einen Teil davon in einen andern Zusammenhang verpflanzt. Dabei verlor das Wort von den Sîfrides wunden seinen Anschluß: Hagen hat gar nicht von den Wunden gesprochen.

So hat der Nibelungendichter den schmerzbewegten Schlußteil der Hallenszene geopfert. Gewiß nicht deshalb, weil er die paar Sätze daraus lieber an dem frühern Orte sah! Er hatte andre Gründe. Diese haltlose, zerfließende Hingabe Kriemhildens an ihren Schmerz stimmte nicht mehr zu *seinem* Bilde von der Rächerin (§ 73). Auch mochte er es glaubhafter finden, daß die Fürstin nur *vor Hagen* die Mordtat berührt, nicht vor den Brüdern, mit denen sie als ausgesöhnt gilt. Dazu kam dies: seiner eigenen Zudichtung, dem Zwischenspiel 'Wie er nicht vor ihr aufstand' (§ 61,7), hatte er eine Auseinandersetzung der beiden über Sigfrids Mord zugedacht; sie steht Strophe 1789—92. Dies wollte er sich nicht verderben, indem er den Klang schon in der Begrüßungsszene anschlug.

96. Unser Auftritt in der Halle hatte demnach auf der letzten Stufe folgendes Schicksal:

Der Anfang, das Eintreten der Gäste in die Halle mit den Feuern, fiel dahin; die folgenden Gespräche

[1] „Sigfrids Wunden lassen wir nun ruhen!"



wurden dadurch standortlos. Das erste Glied — Giselhers Bevorzugung weckt Hagens Unwillen, Kriemhild fragt ihn nach dem Horte — ist in beträchtlicher Ausweitung bewahrt. Das zweite Glied — Kriemhild entdeckt die Brünnen der sich Trocknenden, verwünscht den, der sie gewarnt hat, und wird von Dietrich geduckt — ist in seinem Eingang umgeformt, im weiteren treu erhalten. Das dritte Glied — Kriemhild beweint vor ihren Brüdern Sigfrids elenden Tod und wird von Hagen zurechtgewiesen — ist ganz beseitigt.

Hier ist ein Fall, vielleicht der einzige, wo wir das Urteil verantworten können, daß die ältere Not in der jüngeren geschädigt wiederkehrt. Schuld daran waren einmal die zimperliche Abneigung gegen die nassen Fürstenkleider — und dann der andre Blick auf Kriemhildens Geistesart, sowie der Wunsch, einem späteren, selbstgedichteten Auftritt einen Gedanken aufzusparen.

Die Hallenszene war eine der glänzenden Schöpfungen der dritten Stufe. In ihrem dreiteiligen Aufbau stellte sie die Hauptgestalten, Kriemhild, Hagen und Dietrich, daneben Giselher und Gunther, in vielsagendem Umriß hin und brachte die bewegenden Kräfte der Rachedichtung, Hortgier und Gattenschmerz, zu sinnlich packendem Ausdruck. Schmerz, Hohn, Entrüstung gewannen Gestalt in scharfgemeißelten Reden. Was von dem Wortlaut dieser Reden zu uns dringt, zeigt einen Meister. Das Ganze wirkt als geistiger Siegesgang Hagens: ohne Schwerthiebe, nur durch seine Antworten, steht er groß, hart und dabei ganz persönlich vor uns.

Den Auftritt zu erkennen und zu würdigen, hinderte seine Zerstückelung bei dem nordischen Nacherzähler. Einzelheiten sind hier glücklich bewahrt, Wichtiges ist vergessen, der Zusammenhang zertrümmert.

Zwei Gedanken der Hallenszene können wir in die Zeit der Lieder zurückverfolgen. Beide hatten einen Vorläufer auf der Urstufe und wurden dann auf Stufe 2 im Sinne der oberdeutschen Sagenform umgestaltet.

Erstens die Frage nach dem Hort ging einst von Etzel aus und richtete sich an Gunther. Seit Stufe 2 lag sie in Kriemhildens Munde und wandte sich an Hagen; sieh § 27. 32.

Zweitens das Erspähen der Brünnen ist umgedeutet aus dem Urmotive, daß Grimhild auf das brünnenlose Eintreten des Bruders ein Auge hat; sieh § 44.

Das Nibelungenlied hat nur den ersten dieser beiden Gedanken bewahrt. So birgt es wenigstens an der einen Stelle innerhalb des Hallenauftritts, in Strophe 1741 ff., einen Splitter von der ältesten Schicht.

97. Auf der dritten wie der vierten Stufe endet die Hallenszene damit, daß Kriemhild weggeht, gekränkt und eingeschüchtert, dort durch Hagens, hier durch Dietrichs harte Rede. Das Zeilenpaar 1749,3. 4, das diesen Rückzug berichtet, könnte dritte Schicht sein.

Hierauf kommt eines der lose sitzenden Gelenke, bei denen wir uns nicht mehr recht in der vorschreitenden Handlung fühlen. Dietrich und Hagen, heißt es unvermittelt, faßten sich an der Hand, und Dietrich erklärt, nach den eben gehörten Reden Kriemhildens beklage er das Kommen der Wormser. Hagen meint gutmütig, das werde sich schon geben. 'So redeten miteinander die zwei kühnen Männer. Das sah König Etzel ...'

Ein Aufbruch aus einer Halle steht, wie wir schon erwähnten, dem Dichter nicht vor Augen. Die Helden sind, ohne daß sie den Schauplatz wechselten, im Seh-

bereich Etzels, und Etzel kann hier nur in einem Fenster seines Palastes gedacht sein.

Den verständigeren Zusammenhang des ältern Epos zeigt uns die Thidrekssaga: Nachdem Kriemhild hinausgegangen ist, kommt Dietrich wieder in die Halle und ruft die Nibelunge zum Gastmahl bei Etzel. Nun verläßt man also den Raum, in welchem sich all diese Reden zugetragen haben, die Empfangshalle, und bewegt sich zu Etzels Hauptbau; der Zug geht gegebenerweise über den Hofplatz des Königsgehöfts; wenn ihn die Saga durch die Straßen der Stadt leitet, rührt es daher, daß sie das Anstaunen Hagens aus der früheren Stelle (§ 93) hierher verpflanzt hat. Beim Hinaustreten aus der Halle, wie der festliche Zug sich ordnet, legen Dietrich und Hagen Arm in Arm.

Dieses Bild der zwei guten Freunde steht am Anfang der beiden Unheilstage: ihm entspricht am Ende der erbitterte Zweikampf der beiden. Wieder einer der feinen Baugedanken des ältern Epikers. Vorbereitet hat er es damit, daß schon bei Etzels Brautlauf in Worms diese beiden, Hagen und Dietrich, als freundschaftliches Paar vor uns gestellt werden. Bei dem jüngern Epiker fiel das ja weg; in seinem Gedichte sehen sich Dietrich und Hagen zum erstenmal vor dem Tore der Etzelburg. Fragte man ihn, woher ihre Freundschaft stamme, so hätte er vielleicht auf Jung-Hagens Geiselzeit am Hünenhof gewiesen. Aber sagen wir lieber, er fand diese kameradschaftliche Stimmung keiner Vorgeschichte bedürftig.

So schreiten denn die Zweie über den Hofplatz, und dabei fällt Etzels Blick aus seinem Fenster auf sie. Er fragt nach dem Recken, den Herr Dietrich so freundlich empfängt, bekommt die Antwort und erinnert sich seiner

alten Bekanntschaft mit Hagen. Dies hat die Saga wieder einmal verspätet nachgeholt; das Nibelungenlied hat es an richtiger Stelle. Von Strophe 1751,4 bis zum Ende unsres Abschnitts haben wir wieder dritte Schicht, sachlich ausgeweitet durch einen Rückblick auf Walther und Hildegund und durch die Hereinziehung von Hagens Vater Aldrian: den will Etzel auch schon zum Ritter geschlagen haben; die von ihm handelnden Worte gingen in der Quelle auf Hagen. Dem ältern Epiker galt ja Hagen als Albensohn. Auch die umständlich erläuternde Einschaltung 1754,2—4 ist gewiß jüngste Hand.

Jenes schwache Gelenk zwischen der großen Begrüßung mit Kriemhild und der Ausschau Etzels erklärt sich also daraus, daß unser Epiker die verschwommene Anschauung des Raumes hat und den bei den Gästen gebliebenen Dietrich nicht als Ueberbringer der Einladung verwenden konnte. Der bewahrte Zug, daß sich Dietrich und Hagen unterfassen, hatte seinen früheren, zeremoniellen Sinn verloren, und so erfand der Dichter als harmloses Füllsel jenes kurze Gespräch der beiden. Dessen gegebener Inhalt waren die besorglichen Reden der Königin. Man kann dies kaum einen Doppelgänger der Warnung nennen, die Dietrich vor dem Tore ausgesprochen hatte; jedenfalls darf man keine besondre Quelle oder 'Sagenform' dafür anstrengen.

98. Das ganze hier seit § 92 betrachtete Stück, die Ankunft der Nibelunge, liegt nun klar vor uns. Im großen genommen, ist es eine aus der dritten Stufe ererbte Masse. In der Vorlage, dem ältern Epos, bestand sie aus fünf Gliedern in dieser Folge:

a) Dietrich reitet den Gästen vors Tor entgegen.

b) Während sie in die Stadt einreiten, schaut Kriemhild von einem Turme aus.

c) Während sie durch die Straße der Stadt reiten, wird Hagen von den Bürgern begafft.

d) Als sie am Königsgehöft angelangt sind, führt man sie in die Empfangshalle, wo Kriemhild sie begrüßt.

e) Nachdem Kriemhild sie verlassen hat, holt Dietrich sie in Etzels Palast; auf dem Gange dahin fällt Hagen dem ausblickenden Etzel ins Auge.

(Im ältern Epos folgte nun, um dies gleich beizufügen, der Eintritt in Etzels Saal, die Begrüßung durch den Herrscher und dann das erste, friedliche Gelage; also das, was im Nibelungenlied in Strophe 1804—1817 zu lesen steht. Vorher eingeschoben hat der letzte Epiker das mehrerwähnte Zwischenspiel eigenster Erfindung, die 45 Strophen 'Wie er nicht vor ihr aufstand'.)

In diesen kurzen Ueberschriften haben wir den räumlich-zeitlichen Ablauf der Glieder unterstrichen. Sobald man ihn beachtet, kann man nicht mehr verkennen, daß die fünf Teile zusammen ein wohlgefügtes Ganze bilden. Ihr Zusammenhang ist der klaren Anschauung des einen Dichters, des ältern Epikers, entsprossen. Bündiger Liedstil ist es nicht; es ist in ausgesprochenem Maße die buchepische Breite, die sich bei Nebenumständen aufhält.

Die verwischte Ortsangabe des jüngern Epos in den Gliedern b, d und e hat die Verkettung unklar gemacht und damit den Eindruck geweckt, es häuften sich hier Ankunftsszenen, die einander im Wege ständen. Zur Zeit der Liedertheorie dachte man an Verschränkung dreier Gedichte, die ungleiche Sagenformen verträten. Später arbeitete man mit Mischung und Kreuzung mehrerer gleichlaufender Vorlagen. Das große Durcheinander bei

dem nordischen Nacherzähler begünstigte diese Versuche. In Wirklichkeit ist das Quellenverhältnis zwischen Nibelungenlied und Thidrekssaga hier ebenso einfach wie in den meisten Teilen der Burgundensage: das ältere Epos ist die gemeinsame Quelle und die einzige Quelle der beiden Texte; nur daß der Oesterreicher noch jene Einzelheit aus dem Waltherlied hat. An keinem Punkte hat man Ursache, eine zweite, gleichlaufende Darstellung zu vermuten; die sämtlichen Züge verbinden sich zwanglos zu einem Flusse, ohne Widersprüche noch Wiederholungen.

Der jüngere Epiker hat, bei all seinen Aenderungen, die Reihenfolge der fünf Glieder gewahrt, mit der einzigen Ausnahme, daß er das zweistrophige Bildchen b vor das längere Stück a stellte. Auch Verdoppelungen bringt er keine. Dadurch ermöglicht uns das Nibelungenlied, die verwirrte Ordnung der Saga zu durchschauen und zu berichtigen.

99. Ein ganz anderes Bild bietet der vorletzte Auftritt des Nibelungenepos, die Horterfragung: Strophe 2367—73.

Bedauerlicherweise hat die Thidrekssaga dieses ehrwürdige Stück verloren; es ist hinausgedrängt worden durch niederdeutsche Sagenzüge, die sich sachlich nicht vertrugen mit dieser Tötung der zwei Könige durch Kriemhild. Wir können daher die dritte Stufe diesmal nicht unmittelbar ablesen. Einigermaßen entschädigt uns die außergewöhnlich nahe Berührung der vierten Stufe mit der ersten, dem Eddaliede. Es versteht sich, was diesen beiden Endpunkten der Linie gemeinsam ist, das hat auch den zwischeninneliegenden Stufen angehört.

Wir haben also Urschicht in diesen sieben Strophen des Nibelungenlieds. Schon im älteren Atlilied der Edda ist der Auftritt ein hochragender Gipfel (§ 22. 24). Stellen wir uns seine Umrisse sachlich-klar vor Augen!

Der zuletzt überwältigte Hagen ist hinter der Bühne gedacht. Vor uns steht Gunther, gefesselt. Etzel mit seinen Hünen tritt vor ihn und stellt an ihn die Frage nach dem Hort. Gunther beruft sich auf das beschworene Geheimnis. Um ihn von dem Tode des Mitwissers zu überzeugen, weist man ihm das Herz Hagens vor. Als Gunther es erkennt, frohlockt er, daß er jetzt als Einziger über den Schatz verfüge, und erklärt, das Gold solle im Rhein bleiben. Da läßt ihn Etzel in den Wurmhof führen.

Den einen Zug des nordischen Liedes wagen wir nicht, für den fränkischen Urtext anzusprechen: daß man Gunther anfangs zu täuschen sucht durch das ausgeschnittene Herz des feigen Hjalli (nach dem jüngeren Atlilied ist dies der Koch des Hünenhofs). Nicht deshalb, weil das Nibelungenlied keine Spur davon hat; aber der Name Hjalli ist nur nordisch, und der breite Nachdruck spricht wohl eher dafür, daß der Dichter hier Eigenes, bisher Unbekanntes vorträgt. Denken wir uns diese Verse weg, so mißt der Auftritt 22 Langzeilen.

Dieses Stück Ursage hatte auf den weiteren Stufen seine Geschichte.

Drei tiefe Neuerungen teilten wir der *zweiten* Stufe, dem baiwarischen Liede, zu. In Etzels Rolle ist Kriemhild, nunmehr die Feindin ihrer Brüder, eingetreten. Die Rollen Gunthers und Hagens sind vertauscht: Hagen, als Mörder Sigfrids, ist jetzt die Vordergrundsgestalt. Der letzte Burgunde wird nicht mehr in den Schlangenhof abgeführt, sondern alsbald nach seiner Weigerung

durch Kriemhild enthauptet. Darüber sieh § 27, 30 und 32. Nicht beweisen können wir, daß damals schon Gunthers Kopf, statt des Herzens, das Wahrzeichen seines Todes war.

So sehr diese Neuerungen den Sinn und das äußere Bild des Auftritts gewandelt haben, brauchte doch an dem eigentlichen Kern, den Reden der beiden Gegenspieler, wenig geändert zu werden.

Ueber die dritte Stufe, das ältere Burgundenepos, können wir nur das Verneinende sagen: es sind im Nibelungenlied keine Züge zu erkennen, die nach Aenderung oder Zutat des ersten Epikers aussähen. Es wäre denn dies, daß Hagen in seiner letzten Rede den Tod nicht nur Gunthers, sondern auch Giselhers und Gernots hervorhebt. Diese beiden jüngeren Könige haben erst in dem Notepos persönliches Leben gewonnen: man wird glauben, daß bis dahin das Hortgeheimnis nur bei den zwei älteren Halbbrüdern, Gunther und Hagen, ruhte, und dann hat Hagen wohl nur den Tod des einen, des Mitwissers, erwähnt. Aber die Zeile mit Giselher und Gernot kann leicht auch vierte Schicht sein. Es scheint also nicht, daß die Horterfragung auf der dritten Stufe Nennenswertes erlebt hat.

Dagegen sind wir imstande, der vierten Stufe, unsrem Nibelungenlied, mehrere Eingriffe nachzuweisen.

100. Erstens hat sich das Raumbild geändert — bezeichnend für die Dichtweise des letzten Epikers!

Auf den zwei vorangehenden Stufen nämlich war Hagen eben erst, als Letzter, überwältigt worden; er stand, frisch gefesselt, auf der Szene bereit, und Kriemhild konnte ohne weiteres vor ihn treten auf dem bisherigen Schauplatz, unter den Augen Dietrichs, Hildebrands und Etzels.

Neuerung der vierten Stufe war nun aber, daß Gunther als Letzter eingeliefert wird (§ 81). Der früher bezwungene Hagen liegt daher schon angekettet in seinem Kerker, 'wo ihn niemand sah'. Da er aber der Held der Horterfragung bleiben soll, muß Kriemhild nun zu ihm hin: 'da ging die Königin dahin, wo sie Hagen zu Gesicht bekam'. Wir glauben im Kerker zu sein und ein Gespräch unter vier Augen zu hören. Aber dem Verfasser ist dieses Bild entglitten: nach Strophe 2373 ff. denkt er sich Etzel, Hildebrand und Dietrich als Zuschauer, wie es die Handlung forderte. Nicht daß er vergessen hätte, die Anwesenheit dieser Dreie im Kerker zu begründen! Nein, er hat den Kerker vergessen, d. h. er ist zurückgefallen in das überlieferte Bühnenbild, wonach Hagen im freien Vordergrund stand.

Damit hängt noch eine Einzelheit zusammen. Woher hat Kriemhild Hagens Schwert? Man liest in unsren Text hinein, daß sie es am Gürtel des Gefangenen erblickt. So zeichnet es Schnorr und dichtet es Hebbel. Sehr gut; nur würde dieser Gedanke wieder zu der Vorlage stimmen, die den frisch gefesselten Hagen kannte, und weniger zu der jüngsten Stufe; ließ man dem Eingekerkerten die kostbare Waffe am Gurte? — Wie sich's nun der Spielmann gedacht haben mag, es ist wieder eine Lücke in seinem Sehen.

Eine zweite, innerliche Neuerung entsprang daraus, daß der jüngste Epiker in Hagen den Gefolgsmann, nicht den Halbbruder der Könige sah (§ 72). Dies brachte in seine Reden einen andern, ethisch tieferen Klang. '. . . solange einer meiner Herren lebt, darf ich den Hort nicht geben' und nachher die empfundene Klage um den Herrn: 'Nun ist tot der edle König von Burgundenland . . .'

Auf der Urstufe war es der kalte Argwohn des Bruders gegen den Mitwisser: 'Stets hatt' ich Zweifel, solange wir beide lebten!' Dadurch kam ein Beiklang von Triumph in das Wort: 'Nicht lebt mehr Hagen!' Schon die Zwischenstufen mögen dies gemildert haben, aber der kenntliche warme Ton der Mannenhingabe konnte erst auf der jüngsten Stufe erklingen; denn in der ältern Not war Hagen noch der elbische Bastardbruder.

Der Bearbeiter des Nibelungenlieds entblößt hier seine hämisch-kleinliche Stellung zu Hagens Heldentum und nicht minder seine Stumpfheit fürs Künstlerische, wenn er mitten in den gestaltenden Bericht die räsonnierende Strophe flickt: Hagen habe eben gefürchtet, ihn werde man entleiben und Gunther am Leben lassen! — In diesem Zerrbild mußte das groß gedachte Motiv enden! Wie hoch steht der kalte Argwohn des heidnischen Dichters über dieser Schäbigkeit der christlichen Schreiberseele!

101. Drittens hat die jüngste Stufe einen bildhaltigen, phantasieanregenden Zug entfernt: daß der Hort im Rheine liegt und bleiben soll. Einst endete Hagens Rede mit diesem Gedanken. In der begeisterten und sinnlich blühenden Sprache des alten Atliliedes lautet es so (nach Felix Genzmers Uebertragung):

> Nun hüte der Rhein der Recken Zwisthort,
> der schnelle, den göttlichen Schatz der Niblunge!
> Im wogenden Wasser das Welschgold leuchte,
> doch nimmer an den Händen der Hunnensöhne!

Dies vermissen wir in Strophe 2371. Aber merkwürdig, mehr als sechshundert Strophen früher kommt

ein zahmer Nachhall dieser Worte. In der großen Szene, wie Kriemhild die Ankömmlinge begrüßt (§ 94), antwortet Hagen auf die Frage, wo er den Nibelungenhort gelassen habe: den hab ich seit Jahr und Tag nicht mehr verwaltet;

den hiezen mîne herren senken in den Rîn:
dâ muoz er wærlîche unz an daz jungeste sîn[1].

Dies stammt — mehr oder weniger wortgetreu — aus der (letzten) Horterfragung des ältern Epos. Wir folgern dies nicht nur daraus, daß die Begrüßungsszene in der Thidrekssaga nichts davon weiß, und daß die betreffenden zwei Strophen (1742/43) ein ablenkendes Einschiebsel sind: auch der Gedanke der zweiten Zeile fordert den Platz in der späteren Horterfragung: e r s t d a, wo Hagen seine Herren tot weiß und selber dem nahen Tod ins Auge sieht, kann er aussprechen, daß niemand je den Schatz aus seinem Verstecke heben wird.

Legen wir uns einmal die Frage vor, wo diese zwei Rheingoldzeilen in die überlieferte Horterfragung des Nibelungenlieds einzufügen wären. Die drei Gedanken von Strophe 2371 — nun sind die andern tot; nun weiß niemand um den Hort als ich; du aber wirst ihn nie sehen — stehn schon in dem Eddaliede, und zwar in der hin und her wogenden Folge: 1, 3, 2, 1, 2, x, 3; das x sind die Verse vom Rhein. Dem entspräche am nächsten, wenn wir die zwei Zeilen vor den letzten Langvers der Hagenrede stellten:

Den schaz weiz nu niemen. wan got unde mîn.
den hiezen mîne herren senken in den Rîn;
dâ muoz er wærlîche unz an daz *ende* sîn
und sol dich vâlandinne immer wol verholen sîn[2].

---

[1] „Den hießen meine Herren in den Rhein senken: dort muß er fürwahr bis ans Ende der Dinge sein!"

[2] „Den Schatz weiß nun niemand als Gott und ich. .... und soll dir Teufelin immer wohl verhohlen sein!"

Am Wortlaut brauchen wir wenig zu ändern. Es entsteht freilich ein rührender Reim von der unschöneren Art: sîn: sîn; aber noch das Nibelungenlied ist nicht frei von derlei, es hat sogar in Strophe 1074 einen noch härteren Fall, wo die beiden sîn gleiche Tonstärke haben (in unserm Gesätze ist das zweite sîn tonschwächer): dem älteren Epos werden wir diese Erscheinung zutrauen dürfen, und wir brauchen uns nicht in Unkosten zu stürzen mit einem neuen Reime:

dâ muoz er wærlîche unz an daz *ende ligen*
und sol *dir* vâlandinne immer wol sîn ver*zigen*.

Zwei gleiche Reimklänge in einer Strophe, wie wir's vorhin ansetzten, erlaubt sich noch der jüngere Epiker vierzehnmal.

Die Gedankenfolge im Eddalied schlösse aber nicht aus, daß unsre zwei Zeilen ans Ende kämen. Dann blieben die beiden überlieferten Zeilen: den schaz . . . und der sol dich . . . beisammen, wir hätten nur den Vers immer wol verholen sîn, der nun ins Stropheninnere träte, um eine Hebung zu erleichtern, und es gäbe keinen rührenden Reim. Aber es klingt doch wohl überzeugender, wenn die Trotzgebärde an die Teufelin das allerletzte ist.

Was in unsrem Gedicht die erste Halbstrophe bildet:

Nu ist von Burgonden der edel künec tôt,
Gîselher der junge und ouch her Gêrnôt:

dies wäre ein wohlgeeigneter Anfang von Hagens Rede an Stelle der zwei Zeilen 2370,3. 4 ('du hast deinen Willen durchgesetzt; so hab ich's vorausgesehen'), die leicht eine Zutat vierter Schicht sein mögen. Dann hätte diese letzte Hagenrede im ältern Epos, trotz dem Mehr der Rheinverse, gleichen Umfang gehabt.

Doch diese Vermutungen überschreiten schon die Grenze des Erlaubten! Der Wortlaut bleibt fraglich; als sicher gilt uns nur, daß die Vorlage in Hagens letzten Worten den uralten Zug 'der Schatz soll im Rheine bleiben' bewahrt hatte, und daß der jüngere Epiker dies nach vorn, in die Begrüßungsszene, verpflanzte.

Warum hat er das getan? — An der neuen Stelle geben die Verse doch, wie wir sahen, einen sachlichen Anstoß und durchbrechen die übernommene Gedankenfolge; an ihrer alten Stelle würden sie dichterisch, wie uns scheinen will, stärker wirken: diese Trutzrede des letzten Burgunden hebt sie auf eine beleuchtete Höhe.

Eine befriedigende Antwort bleibt noch zu suchen. Erinnern wir nur an den *ähnlichen* Fall in § 75: dort hat der letzte Epiker einen ganzen schönen Auftritt, das Waffenverbot vor dem Mahle, preisgegeben, weil er ein Glied daraus an früherer Stelle nötig hatte. Nach diesem Gegenstück könnte man sagen: als der Dichter die Begrüßungsszene schrieb, fielen ihm die späteren Verse von der Rheinversenkung ein; sie waren ihm willkommen als Schmuck des ersten Hortgesprächs; er schob sie ein, so gut es ging. Als er nachmals zum letzten Hortgespräch kam, wollte er nicht wiederholen.

102. Noch einen Gedanken erhält die Horterfragung, einen der erhabensten der ganzen Nibelungendichtung, und von dem wissen wir nicht ganz sicher, ob er Schöpfung der vierten Stufe ist.

Das Schwert, womit Kriemhild Hagen enthauptet, ist *Sigfrids* Schwert. Sein Anblick gibt der harten Rächerin den Herzensklang ein:

daz truoc mîn holder vriedel, dô ich in jungest sach,
an dem mir herzeleide von iuwern schulden geschach[1].

Dies sind Kriemhildens letzte Worte. Sie sind mehr als eine lyrische Zierde: sie runden den innern Bau der Sage auf. Wir wissen, seit Stufe 2 gab es die beiden Gründe der Rache: die Hortgier und den Schmerz um Sigfrid. Der Auftritt von der Horterfragung hat bisher nur das erste Motiv angeschlagen; soll das zweite vergessen sein? Zu Ende kommt es noch und behält den letzten Klang.

Eingeführt wird es durch die Sigfridswaffe. Es folgt ungezwungen aus dem sinnlichen Eindruck wie ein Takt aus dem andern und verkörpert sich nur in den Worten der handelnden Heldin. Kein erklärendes Vortreten des Dichters. Und diese Worte sind von Anschauung und Gefühl getränkt: sie rufen den einen Augenblick, den wehmütig-zärtlichen, herauf . . .

So wie dies in unsren Versen geformt ist, kann man nur an jüngste Schicht denken. Aber der sachliche Kern: Kriemhild tut ihre letzte Rachetat mit der Waffe des geliebten Mannes, dies könnte wohl älter sein. Aeußere Voraussetzung dafür ist, daß Hagen das Schwert Sigfrids führt. Dies dürfte man schon der zweiten Stufe zutrauen. Aber noch der dritten müssen wir es absprechen, wenn wir nach der Thidrekssaga gehn! Denn hier hören wir, daß die Waffe an Rüedeger und weiter an Giselher geschenkt wurde; Jung-Giselher erschlägt seinen Schwäher mit dem Sigfridsschwerte. Dann konnte es bei Hagens Enthauptung nicht spielen. Ob der Sagaschreiber hier nicht eine eigene Verknüpfung gibt? Das Verschenken der herrlichen Beute durch

[1] „Das trug mein holder Liebster, als ich ihn das letztemal sah, an dem mir durch eure Schuld Herzeleid widerfahren ist.“

Hagen — oder nach der Saga durch Gunther — ist verdächtig. Stand es aber so im ältern Epos, dann hat der letzte Dichter den Ruhm, die Bekrönung von Hagens Sterbeszene gefunden zu haben.

Zugunsten der Annahme spricht, daß schon früher einmal Sigfrids Schwert an Hagens Leibe den Harm der Königin weckt, und das geschieht in der Szene, die sicher das Eigentum des Letzten ist: Wie er nicht vor ihr aufstand (§ 61,7).

Wir haben die Horterfragung durchmessen. Trotz dem Versagen der gewohnten nordischen Hilfsquelle gelingt das Aufteilen auf die Altersschichten; nur können wir wörtliche Anleihen hier wenig ermitteln. Das Ergebnis ist in Kürze dieses:

Der ganze Grundriß, auch mehrere Einzelgedanken in den Reden sind erste Schicht. Auf der zweiten Stufe entstand die Umprägung der zwei Personen und des äußeren Vorgangs. Neuerungen der dritten Schicht sind kaum zu erkennen. Der vierten Schicht gehört die seelische Vertiefung Hagens und wahrscheinlich Kriemhildens, die Beseitigung der Rheingoldverse, die anfängliche Verlegung in den Kerker.

Das Glied ist eines der altertümlichsten des ganzen Nibelungenlieds. Nirgends zeigt uns deutsche Heldendichtung nähere Anklänge an die eddische. Die Sagenvergleichung hat hier einen Krondiamanten. Stellen dieser Art berechtigen zu dem Glauben, daß die Kette der mündlichen versmäßigen Ueberlieferung festgeschlossen durch die Jahrhunderte und über weite Länder streckte, so daß an der Donau ums Jahr 1200 dichterische Bilder vor uns aufsteigen können, die sich am Golfstrom um 800 in nordische Laute gekleidet hatten.

Auch der Umfang dieses Epenstücks, sieben Strophen, ist wenig über den im Liede gesteigert. Etwas wie die Köpfung Gunthers und das Hereintragen seines Hauptes, in drei Zeilen, könnte kaum kürzer erzählt werden; hier haben wir gradezu springenden Liedstil.

Der Auftritt, möchte man denken, ist seit früher Liedzeit starr vererbt, nicht umempfunden worden; die babenbergischen Ependichter haben ihn mit den Fingerspitzen in ihre Bücher getragen. Aber für den letzten trifft dies doch nicht zu. Wir sahen, ihm ist auch diese Strophenreihe durch Kopf und Herz gegangen; sie zeigt sprechende Spuren seiner Eigenart.

Schlußbetrachtung.

103. Ueber die Entstehung des deutschen Heldenepos haben wir seit zehn, zwanzig Jahren ganz anders denken lernen. Aeltere Einführungen ins Nibelungenlied sprechen eine uns kaum mehr verständliche Sprache. Die Gründe sind zahlreich, aber der Hauptunterschied, vielleicht Fortschritt gegen früher ist kurz gesagt der, daß wir ernstlicher darauf ausgehn, die quallenhafte Sammelgröße der 'Sage' zu verdrängen durch eine begrenzte Zahl persönlicher Dichterschöpfungen. Die Beleuchtung des Stoffes, die sich daraus ergibt, haben wir hier versucht einem weitern Leserkreis nahezubringen. Ob sie sich durchsetzen wird, muß die Zukunft zeigen. Aber es dürfte an der Zeit sein, den älteren, längst unterhöhlten Ansichten, die noch in Lehrbüchern und im Bewußtsein der Freunde deutscher Vorzeit thronen, ein neues zusammenfassendes Bild entgegenzuhalten.

Dieser Versuch erwartet beim Leser keine Fachkenntnisse und gibt auch den altdeutschen Textproben die

Uebersetzung bei. Er bemüht sich, aus dem Haufen der Tatsachen das Belangreiche auszusieben. Er muß sich im allgemeinen beschränken, Ergebnisse vorzutragen, und läßt den ganzen Unterbau von Begründung, Abwehr und Angriff weg. Sehr viel öfter, als es geschehen ist, hätten wir durch ein 'wahrscheinlich' oder 'man darf vermuten' den Leser erinnern können, daß eine solche Vorgeschichte über das Beweisbare häufig hinausmuß; baut sie doch mit lauter mittelbar erhaltenen Stufen! Auf geltende Lehren kann sich der Durchwanderer dieses Gebiets nur ausnahmsweise berufen: an den Kreuzwegen stehn fast immer widersprechende Inschriften, heute wohl noch mehr als vor einem Menschenalter!

104. Unsere Betrachtung hat stillschweigend auf jedem Blatte eingeschärft: was man herkömmlicherweise 'Heldensage' nennt, ist Heldendichtung, von Dichtern geschaffen und weitergegeben und ausgebildet. Wir haben den Ausdruck Sage nicht gescheut, obwohl man ihn anklagen muß, daß er viel Verwirrung gestiftet hat bis auf den heutigen Tag. Es wäre vielleicht besser gewesen, man hätte von jeher nur Heldendichtung, nicht Heldensage gesagt; dann hätte man nie vergessen können, daß für diese Geschichten von Sigfrid, Hagen, Dietrich usw. die Dichtung keine zufällige, abwerfbare Hülle ist. Es gilt also, das Wort Sage — da wo von Heldenfabeln die Rede ist — ein für allemal in dem einzig berechtigten Sinne festzuhalten: Sage ist der Inhalt der Gedichte; Sage meint keine Größe, die irgendwo außerhalb der Dichtwerke steht. Daß es bei den Isländern und nach ihrem Vorgang auch in Norwegen Dichtwerke in Prosa gab, die sogenannten Sagas, ändert

daran nichts. Die von uns viel angeführte Thidreks-saga ist auch ein Dichtwerk.

Nun gibt es aber auch Sage im eigentlichen und engeren Sinne: die uns allen von heute noch bekannte Volks- oder Ortssage. Die lebt 'im Volksmunde'; sie will zunächst gar nicht Kunst sein, träumt nicht davon, Vortragsstücke in Versen abzugeben. Man verwechsle nicht zwei grundverschiedene Größen, die nun leider einmal Namensvettern sind!

Die bewegende Kraft in der Heldensage ist die Einbildung von Dichtern, die uns zwar namenlos bleiben, aber darum doch Einzelwesen waren. Was einem Heldensänger in stiller Stunde zum Verse wird, das ist Sage; es braucht noch nicht einmal an den dritten, vierten Mann zu kommen! Sagenwandlung ist soviel wie Umdichtung durch einen Poeten. Geschichte der Heldensage sucht einzudringen in dichterische Gedankengänge, nachzufühlen, was Dichterseelen bewegt hat. Sie kann von der Form nicht ganz absehen, weil ihr Gegenstand geformte Kunstwerke sind.

Es ist seit einiger Zeit ein Gemeinplatz, daß Sagengeschichte Dichtungsgeschichte sei. Aber die Folgen daraus zieht man selten. Um eine Sage zu erkennen und zu erschließen, müssen wir von ihrem Gefäß eine Anschauung haben, d. h. von dem Stil des Gedichtes. Das Gefäß bedingt den Inhalt. Eine zu erschließende Sage sollte man sich in Versen ausformen: dies wäre die Feuerprobe ihrer Stilechtheit. Einem Zeitalter, das nur Lieder kannte, darf man keine Sagen zuweisen, die nur als Epos denkbar wären. Wenn die Heldendichtung die biographische Form nicht pflegt, dürfen wir keine Lebensläufe komponieren. Eine Frage ersten Ranges für den Sagenforscher, die nach den epischen Einheiten, dem

Umriß der Fabeln, fällt zusammen mit der stilistischen Frage, wie die Dichtwerke ihren Stoff begrenzten.

105. In einem Stück von Fouqué haust im Walde ein alter Köhler: der ist der 'Liedermund', er hat der uralten Lieder Kunde aus der schönen Sagenzeit. Wenn Kaiser Karl zum Frühtrunk alte Sage hören will, ist der Köhler willkommen, und ihm schreibt der sagenfreundliche Kanzler absatzweise die Nibelungen nach.

Das wäre ja der richtige Volksmund! In Wahrheit hätte dieser Köhler Busching wohl allerlei Ortssagen, Geschichten von Zwergen, Riesen und Gespenstern, zu erzählen gehabt, aber keine Heldenmären. Die waren in andrer Pflege. Bis über die Stauferzeit herab lag es so, daß Heldendichtung gedichtet und vorgetragen wurde von geübten, mehr oder weniger berufsmäßigen Künstlern, anfangs den stabreimenden Hofsängern, später den endreimenden Spielleuten. Erst im spätesten Mittelalter tauchen Wendungen auf wie: 'Dietrich von Berne, von dem die Geburen also vil singent und sagent', und da war die Gattung schon tief gesunken.

Reden wir von 'Volksdichtung', so denken wir an Werke, die von Liebhabern ausgehn und vorzugsweise in den tieferen Schichten leben. Beides trifft auf die Heldenlieder der guten Zeit nicht zu, auf die Heldenepen noch viel weniger. Darum haben wir die Namen Volkslied, Volksgesang, Volkssänger mit Fleiß vermieden. Sie bringen ein fälschendes Licht herein. Die Literaturgeschichte täte wohl daran, diese biedermännischen Worte nur da zu brauchen, wo sie hingehören. Wo wir bei Stellen des Nibelungenlieds an das Volkslied erinnerten, nahmen wir den Ausdruck in seinem gewohnten, bestimmten Sinne: die unzünftige

Lyrik, wie sie uns aus des Knaben Wunderhorn, aus den Sammlungen Uhlands, Erks usw. bekannt ist. Das Brünhildenlied aber und seine Genossen nennen wir keine Volkslieder.

Auch der Name Volksepos muß irreführen und stammt aus Zeiten, wo man an den Köhler Busching glaubte. Berechtigt wäre er nur im Gedanken an die alte Bodenständigkeit und heimische Art dieser Stoffe. Von Sigfrid und von Dietrich hatten schon die Urahnen auf dieser selben braunen Scholle erzählen hören, und bei neuauftauchenden Namen wie Dankwart oder Rumold oder Rüedeger fühlte man sich sogleich zu Hause; wogegen Iwein und Tristan damals gegen 1200 als völlige Neulinge ins deutsche Land kamen und Namen wie Kingrimursel, Karnachkarnanz oder Liachturteltart nur wie fremdländische Stachelrochen bestaunt werden konnten. Dieser Gegensatz zwischen einem Nibelungenlied und einem Parzival ist abgrundtief; es steht hier in der Tat das Kind des Hauses und Landes neben dem halbfremdsprachigen Pflegesöhnchen; die deutsche Eiche neben dem eingeführten Mandelbaum. Man möchte schon diesen alldurchdringenden Gegensatz mit dem kurzen Wort Volksepos zum Ausdruck bringen, wenn man bei 'Volk' nur an die Nation dächte! Aber man denkt unfehlbar auch an die breite Masse, das vulgus in populo; pflegt man doch dem Volksepos das höfische Epos entgegenzustellen! Nun wissen wir aber, das Nibelungenlied war höfische Dichtung, Adels- und Fürstendichtung. Da uns um reine Klänge zu tun ist, haben wir 'Volksepos' vermieden und 'Heldenepos' gesagt. Der Gegensatz dazu ist nicht das 'höfische', auch nicht das 'Kunstepos', sondern das Ritterepos, der Ritterroman.

106. Die Heldensagenforschung hat viel Irrgänge erlebt. Sie kommen gutenteils daher, daß man in der Heldendichtung anderes suchte als Dichtung. Man spähte nach Mythologie oder Volkskunde oder Namenkunde, nach Politischem oder Geographischem oder auch nach kahlen, seelenlosen Formeln, die man für den Inbegriff der 'Sagen' hielt (berüchtigtes Beispiel: 'die Sigfridsage ist eine Sage vom Verwandtenmord'!).

Vor hundert Jahren bekannten sich die Meister der Forschung zu dem Glauben, die Heldendichter hätten nichts Wesentliches 'mit Absicht erfunden', nur aus dem dunklen Schacht der Volkssage gefördert. Dies schob jeder Entstehungsgeschichte des Nibelungenlieds den Riegel vor; die Absichten der erfindenden Dichter nachzuerleben — der Leser hat gesehen, daß darauf alles ankommt!

Und dann herrschte lange die unselige Sammellehre oder Teilliederlehre, die jeden Ausblick, auch auf die Nähe, unbarmherzig verbaute (§ 85). Ihre Nachwehen sind noch nicht überstanden. Sie wirkt darin fort, daß man immer noch mit sogenannten Einzelliedern wirtschaftet. Das sind unselbständige Ausschnitte aus einer Sage; sie werden erst genießbar, wenn man sie aneinanderfügt, und sollen doch dichterische Einheiten gewesen sein! Das Einzellied ist eine bare Erfindung für die Zwecke der Sammellehre; es ruhe in Frieden!

Viel Arbeit hat es gekostet, die Stellung des Nibelungenlieds zur Thidrekssaga zu durchschauen. Der Sammellehre mußte das nordische Denkmal recht unbequem sein, denn es zieht ihr eigentlich den Boden unter den Füßen weg: es zeigt einfach handgreiflich, urkundlich, daß Teil II des Nibelungenlieds nicht aus zehn Liedern zusammengesetzt, sondern aus einer

Dichtung mittleren Umfangs angeschwellt ist. Mehrere Forscher sahen aber in der Brünhild-Burgundengeschichte der Saga eine verderbte Nacherzählung unsres Nibelungenlieds, womit sie jeden Zeugenwert für die Vorgeschichte verlöre. Dies darf man wohl widerlegt nennen. Ein ebenso schädliches Unkraut war das Gegenteil, die urteilslose Ueberschätzung der Thidrekssaga, als wäre sie mit Haut und Haar die ungetrübte Vorstufe des deutschen Epos, und als böte sie eine alte niederdeutsche Sagenform, die der ganzen Ependichtung des Donaulandes vorausläge.

Als Holzweg erwies sich auch der Glaube an eine lateinische Nibelungenot, die um 990 in Passau entstanden wäre und die Mittelstufe bildete zwischen dem alten Burgundenlied und dem deutschen Buchepos. Wir können in der Entwicklung des Nibelungenstoffs keinen Punkt gewahren, wo das Virgilische Epos oder sonstige Lateinpoesie befruchtend eingewirkt hätte. Das lateinische Heldengedicht des Mönches Eckehart, der Waltharius aus dem zehnten Jahrhundert, war vielgelesen bei den Lateinkundigen: auf die deutschen Spielleute scheint er nicht gewirkt zu haben. Unser Oesterreicher kannte die Walthersage nicht von daher: die paar Züge, auf die er anspielt, weichen ab. Der Waltharius blieb eine köstliche Frucht ohne Samen. Den Uebergang zum landessprachlichen Großepos hat nicht die lateinische, sondern mittelbar die welsche Dichtung nach 1100 angeregt: hinter ihr stand allerdings als letztes Vorbild Virgil.

Mancher Irrtum in Fragen des Nibelungenlieds hob sich, als uns die Heldenlieder der Edda nach ihren wechselnden Sagenbildern und ihren innern Altersstufen faßbarer wurden (vgl. § 11). Man mußte sich

abgewöhnen, die eddische Liedersammlung oder gar die isländischen Prosatexte als eine Masse von gleichmäßig hoher Altertümlichkeit zu behandeln. Wenn Kriemhildens Falkentraum oder Sigfrids Sachsenkrieg auf Island wiederkehren, sind das darum doch keine uralten Stücke. Wo die nordische Sage sehr nah zur deutschen stimmt, ist immer erst zu fragen, ob dies wohlbewahrte Urschicht ist oder auf späterem Eindringen deutscher Züge beruht.

Auch in das Verhältnis der nordischen Balladen zum Nibelungenlied haben die letzten Jahre klareren Einblick gewährt. Der nächste Nachbar unsres Epos, das Gedicht von der Klage, erhielt seine rechte Stelle im Stammbaum: die Klage ist das, wofür sie unbefangener Blick von jeher hätte halten müssen: eine Phantasie über unser Nibelungenlied — nicht über dessen Vorstufen!

Heben wir nur das eine noch heraus, daß die Kritik der reichen Handschriftenmasse uns die Erkenntnis eintrug, die eigentlich erst ein festes Anfassen des Denkmals erlaubte: Das große Werk, worin die jahrhundertealte Nibelungendichtung gipfelt, das 'Nibelungenlied', das Buch Kriemhilden, liegt nicht im Halbdunkel hinter der uns erschließbaren Urhandschrift zurück: wir sehen es vor uns, so wie es der Dichter in Herzog Leopolds und Bischof Wolfgers Tagen aus der Hand gegeben hat. Sobald wir über unsren gesicherten Urtext zurückschreiten, stehn wir nicht mehr bei dem Denkmal Nibelungenlied; wir haben die Wanderung zu seinen Vorgängern angetreten.

Register

Druckfehler

Seite 8 Zeile 7 v. u. lies: gleichem Anfang
Seite 10 Zeile 14 v. u. lies: Er mahnte
Seite 77 Zeile 18 f. v. o. lies: schriftliches
Seite 200 Zeile 6 v. o. lies: im Epos mehr tatwillig

Ueberſicht







